

## **"BERLIM: BRIC-À-BRAC": PROJETO DE CRIAÇÃO/INVESTIGAÇÃO**

**Joaquim António Coelho Ferreira**

**Trabalho de Projeto de Mestrado em Artes Musicais**

**Julho 2015**

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Musicais, realizado sob a orientação científica da professora doutora Paula Gomes Ribeiro.

*À Laurence, à Lia e ao Tomás, apesar de ausente.*

**Agradeço aos meus professores:**

Isabel Pires,

Vicent Debut,

Rui Vieira Nery,

João Soeiro de Carvalho,

Carlos Caires,

António Tilly,

Paulo Ferreira de Castro

e à minha orientadora Paula Gomes Ribeiro.

## "BERLIM: BRIC-À-BRAC": PROJETO DE CRIAÇÃO/INVESTIGAÇÃO

JOAQUIM ANTÓNIO COELHO FERREIRA

### RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: Berlim, performance, colagem, espectralismo, serialismo, síntese granular, CSOUND, MAX MSP, CUBASE 5, espetáculo multidisciplinar.

#### RESUMO:

Berlim e a sua paisagem sonora suscitam emoções diversas capazes de desencadear um processo criativo. As palavras que se seguem são a expressão de um projeto que se quis catalisador de um olhar muito pessoal sobre esta cidade. Tendo como base, na criação, a estética da colagem, este projeto materializa-se numa *performance* final onde uma atriz, uma bailarina e um trombonista dão corpo a diversas emoções. Ainda na criação, é importante salientar o papel das técnicas de síntese na busca de novas sonoridades e o uso de tecnologias da música na composição e edição musical. Está patente, neste projeto, um *clin-d'œil* ao serialismo e a corrente espectral francesa. As anotações dramáticas foram também essenciais ao longo da composição musical e da encenação de toda a *performance*.

## "BERLIM: BRIC-À-BRAC": CREATION / RESEARCH PROJECT

JOAQUIM ANTÓNIO COELHO FERREIRA

### ABSTRACT

KEYWORDS: Berlin, *performance*, *collage*, *spectralism*, *serialism*, *granular synthesis*, *Csound*, MAX MSP, *Cubase 5*, *multidisciplinary performance*.

#### ABSTRACT:

Berlin and its sounds raise various emotions able to trigger a creative process. The words that follow are the expression of a project that we wanted enhancer of a very personal look from this city. Based on the aesthetics of collage in creation, this project is materialized in a final performance, where an actress, a dancer and trombonist embody various emotions. Yet in creation, is important to note the role of synthesis techniques in the search for new sounds and the use of musical technology in music composition and music publishing. Is reflected in this project, a *clin-d'œil* to serialism and the French spectral current. The dramaturgical notes were also essential along the musical composition and the staging of the whole performance.

## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>1. Revisão da literatura .....</b>	<b>9</b>
1.1. <i>PERFORMANCE</i> E ESTUDOS PERFORMATIVOS .....	9
1.1.1. <i>Sobre a performance art .....</i>	12
1.1.2. <i>No limiar das diversas linguagens .....</i>	15
1.2. COLAGEM .....	15
1.2.1. <i>Nas diversas expressões artísticas .....</i>	16
1.2.2. <i>Da autenticidade e originalidade da criação .....</i>	26
1.3. TÉCNICAS DE SÍNTESE E ESTUDO DE SONORIDADES .....	30
1.3.1. <i>Dos espectralistas franceses .....</i>	30
1.3.2. <i>Da síntese granular .....</i>	38
1.4. LUGARES DE BERLIM .....	40
<b>2. Memória descritiva do espetáculo .....</b>	<b>43</b>
2.1. FUNDAMENTOS.....	43
2.1.1. <i>Seleção e justificação de textos poéticos e literários.....</i>	43
2.1.2. <i>Composição musical.....</i>	44
2.1.2.1. <i>Captação de som in loco .....</i>	47
2.1.2.2. <i>Utilização do Software CSound na composição musical. ....</i>	48
2.1.2.3. <i>Integração do software de programação MAX MSP.....</i>	50
2.1.2.4. <i>Edição de áudio com recurso ao CUBASE 5 na criação.....</i>	51
2.1.3. <i>Performance teatral.....</i>	57
2.1.4. <i>Performance Coreográfica .....</i>	58
2.1.5. <i>Performance Vídeo.....</i>	60
2.1.6. <i>Performance Trombonista .....</i>	61
2.1.7. <i>Performance Sonoplastia .....</i>	61
2.1.8. <i>Iluminação do espetáculo .....</i>	62
2.2. QUADROS – ANOTAÇÕES DRAMATÚRGICAS.....	62
2.2.1. <i>“Intro”.....</i>	62
2.2.2. <i>“Na Gendarmenmarkt” .....</i>	63
2.2.3. <i>“Bauhaus e o ballet Triádico” .....</i>	64
2.2.4. <i>“Cabaret berlinense”.....</i>	65
2.2.5. <i>“Memórias do Holocausto”.....</i>	66
2.2.6. <i>“O Muro” .....</i>	67
2.2.7. <i>“Em direção do futuro” .....</i>	68
2.3. A COLAGEM DAS PARTES .....	69
<b>3. Avaliação do espetáculo .....</b>	<b>70</b>

3.1. METODOLOGIA .....	70
3.2. ANÁLISE DOS RESULTADOS.....	71
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>78</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>86</b>
<b>Anexo A – Relatório de bilheteira .....</b>	<b>87</b>
<b>Anexo B – Cartaz .....</b>	<b>88</b>
<b>Anexo C – Folha de sala.....</b>	<b>89</b>
<b>Anexo D – Orquestra e partitura CSound .....</b>	<b>90</b>
<b>Anexo E – Patch CSound de Stefano Valli .....</b>	<b>95</b>
<b>Anexo F – Patch do Granulador de Som .....</b>	<b>96</b>
<b>Anexo G – Patch de três vozes de instrumentos MIDI e oito notas. ....</b>	<b>97</b>
<b>Anexo H – Depoimento da atriz Cristina Paiva .....</b>	<b>99</b>
<b>Anexo I – Fotografias do espetáculo .....</b>	<b>100</b>
<b>Anexo J – Videograma do espetáculo .....</b>	<b>105</b>
<b>Anexo K – Questionário.....</b>	<b>106</b>
<b>Anexo L – Respostas ao inquérito .....</b>	<b>108</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho, que se enquadra no âmbito do mestrado em Artes Musicais, consiste na elaboração de um projeto de criação de um espetáculo multidisciplinar, mobilizando conhecimentos teóricos, tecnológicos e metodológicos adquiridos neste ciclo de formação.

Pretende retratar a singularidade da realidade de uma cidade heteróclita, sob a forma de uma *performance*, provocando sensações diversas no público, convergindo assim para uma representação de Berlim. Quem viaja por uma cidade como esta pode deparar-se com lugares que nos relembram factos históricos bem presentes na nossa memória coletiva. Numa viagem a esta cidade, fiz pequenos registos fonográficos<sup>1</sup> em vez dos habituais e tradicionais registos fotográficos. É surpreendente como o som recolhido em diversos lugares geográficos, nos pode transportar para lugares diversos da História. Foi nesses pequenos registos fonográficos que se alicerçou este projeto.

A partir destes registos, foi objetivo do autor partilhar com o público, a sua representação multifacetada de Berlim, berço de movimentos intelectuais e artísticos diversos, surpreendentes e fascinantes, alvos frequentes de opressão política, escombros sempre em reconstrução de onde emergem paradigmas perturbadores. Pretendeu-se, com esse fim, conceber um espetáculo multidisciplinar, envolvendo dança, música, poesia, vídeo e iluminação. Este contou com a participação de uma atriz, um trombonista, um artista plástico, uma coreógrafa e bailarina, um técnico de luz e um técnico de som. Foi apresentado no dia 5 de julho, pelas 21h30, no Cine Teatro de Sobral de Monte Agraço, com uma assistência de 112 pessoas (Anexo A, B e C), equivalente a 51,1% da capacidade da sala.

Para além da satisfação pessoal, foi preocupação inicial do autor tentar responder a algumas questões que nesta investigação se propôs abordar, das quais se destacam as seguintes:

---

<sup>1</sup> Os registos fonográficos foram efetuados com recurso ao gravador digital *Edirol R-09 H*, em Agosto de 2012, em diversos locais de Berlim, tais como o *Jüdisches Museum* nomeadamente na instalação *Shalechet*, *Neue Nationalgalerie* e na *Gendarmenmarkt*.



- Dada a multidisciplinaridade de expressão artística que se pretende envolver, será a *performance*, conceito que será detalhadamente abordado num capítulo posterior deste trabalho, a modalidade mais adequada na realização deste projeto?

- Considerando a contínua reconstrução urbanística de Berlim do pós segunda guerra, com autênticos “*éclats*” arquitetónicos de novos edifícios, como que colados em terrenos outrora devastados pela guerra, será a estética de colagem apropriada, no momento de criação de toda a *performance*?

- Em que medida a utilização de diversas linguagens artísticas pode ser inovadora no retratar dessa singularidade?

- As sonoridades resultantes de técnicas de síntese sonora e a sua integração numa *performance* podem reforçar ainda mais essa singularidade?

A fim de trazer alguns elementos de resposta a estas interrogações centrais houve necessidade primeiramente de concetualizar todo o projeto tendo como base, pelo lado da concretização do evento, o conceito de *performance*, e do lado da criação, a estética da colagem. Assim inicialmente abordou-se o conceito de *performance*, referindo a diferença essencial em relação aos Estudos Performativos. A *performance art* foi também objeto de estudo, nomeadamente na sua vertente histórica e nas características essenciais, posicionando-se no limiar das mais diversas linguagens artísticas. A estética da colagem foi abordada levando em conta tanto a sua aplicação nas diversas expressões artísticas, como o questionamento respeitante à originalidade e autenticidade de obras resultantes desta estética.

Seguidamente aborda-se a criação musical na sua vertente técnica salientando a pertinência de criar a partir do espectro sonoro de uma simples nota musical, o que só por si revela uma elevada coerência harmónica interna dessa criação. Com o uso apenas dos harmónicos de uma simples nota musical numa composição, situamo-nos perante o paradigma da criação e composição musical querido aos compositores da corrente espectral francesa. Técnicas de síntese sonora como a síntese granular permitem obter sonoridades inovadoras de grande riqueza espectral muito úteis em artes de palco.

Finalizando a parte da revisão da literatura resta abordar o contexto que serviu de motivo de criação. Falar duma *performance* sobre Berlim sem falar sobre esta cidade não faria sentido. Os locais de Berlim referidos neste relatório, são também lugares da História. O *Hotel Esplanade*, em tempos situado na *Bellevuestraße* de Berlim, a *Gendarmenmarkt*, *Neue Nationalgalerie* na *Potsdamer Straße*, *Jüdisches Museum* e o *Berliner Mauer* são lugares ilustrados neste projeto.

Na segunda parte deste relatório, fundamentam-se as escolhas que presidiram à construção do espetáculo desde a seleção de textos poéticos e literários, a composição musical, a *performance* de todos e cada um dos elementos que integraram este projeto. De seguida, apresentam-se todos os “quadros” (entende-se por “quadro” neste projeto, cada uma das partes em que está dividida a *performance*), através de anotações dramatúrgicas referente a cada um deles. O processo de colagem das partes é explicitado no final dessa segunda parte.

O terceiro capítulo é dedicado à avaliação da *performance* final. Antes da análise das respostas dadas a um inquérito por alguns respondentes/espetadores é referida a metodologia usada para recolha de informação.

Finalmente, conclui-se este projeto, tentando trazer elementos de respostas às interrogações iniciais.

## **1. Revisão da literatura**

### **1.1. *Performance* e Estudos Performativos**

Richard Schechner (2003, p. ix) no início do prefácio da edição do seu livro *Performance Theory*, afirma o seguinte:

“With two exceptions, I wrote the essays in this book between 1966 and 1976. It was a very busy decade. My interests had dramatically shifted from theater to performance and from aesthetics to the social sciences. Today I

write “performance,” but at the time I wasn’t sure what performance was.”<sup>2</sup>

Estas palavras são reveladoras da grande dificuldade de definição precisa do conceito de *performance*. Tal como Schechner nessa década, também no momento muitas dúvidas persistem sobre o que é a *performance*. No entanto não deixaremos de abordar este conceito precisamente à luz dos ensaios deste autor.

Existir é parte de ser. Individualmente ou fazendo parte de uma comunidade ou nação, todos nós participamos e interagimos com outras pessoas, outras espécies, o nosso planeta, etc. No seu livro *Performance Studies: An Introduction* (2002, p. 1) Richard Schechner afirma que qualquer coisa e todas as coisas podem ser estudadas como *performances*. Estas são ações. Se nos deslocamos e mostramos que estamos a fazer qualquer coisa, então isso é *performing*. Por exemplo, se alguém atravessa uma rua, está simplesmente a efetuar um movimento, se, no entanto, mostrarmos num filme esse mesmo ato, essas filmagens podem fazer parte de um documentário, ou de um filme artístico, logo são parte integrante de uma *performance*. *To perform* pode ser compreendido numa relação entre ser, fazer, mostrar o que fazemos e explicar o que estamos a mostrar. Mas se estudamos como essa pessoa atravessa a rua, como ela é filmada, como está integrada num trabalho artístico, estamos no domínio dos *estudos em performance*. Estes olham, examinam, interpretam, analisam, todas as formas de performances sejam elas estéticas, sociais, políticas ou da vida comum. Podemos assim caracterizar os *Estudos Performativos*, segundo Schechner (2002), da seguinte forma: o comportamento é o objeto de estudo; grande parte dos projetos é o resultado do trabalho de artistas de vanguarda, pelo que a relação entre estudar e fazer *performance* é integral; o trabalho de campo, observação participante, adotado da antropologia, é o método mais utilizado nestes estudos; revelam um alinhamento ativo em práticas sociais pelo que os sujeitos que estão envolvidos nestes estudos não podem aspirar a ter neutralidade ideológica. Podemos dizer que compreender os

---

<sup>2</sup> Todas as citações estão em conformidade com as normas APA 5ª edição.

fundamentos destes estudos é também compreender o conceito de *performance*. Esta é também definida, segundo Schechner, como toda a atividade de um determinado participante, em determinada ocasião, servindo para influenciar, não importa de que forma, os outros participantes. O padrão de ação evidenciado pelo *performer*, que se repete noutras ocasiões, pode ser chamado de rotina. Assim quando um *performer* desenvolve a sua atividade perante a mesma audiência, em diferentes ocasiões, podem-se criar relações sociais. Estas relações são também objeto de estudo dos *Estudos Performativos*. Richard Schechner enuncia oito situações onde ocorre a *performance* (2002, p. 31): na vida do dia-a-dia – cozinhando, socializando, vivendo; nas artes; nos desportos e outros entretenimentos populares; nos negócios; na tecnologia; no sexo; em rituais sagrados e profanos e em desempenhos. O mesmo autor enuncia sete funções da *performance* (2002, p. 46): para entreter; para criar algo de belo; para marcar ou alterar a identidade; para fazer ou promover a comunidade; para curar; para ensinar, persuadir, convencer e para lidar com o divino e o demoníaco.

É obviamente nas artes que a *performance*, inserida na criação que sustenta este trabalho, ocorre. Assim, a *performance* final deste projeto de criação/investigação tem a função de influenciar e em última instância contribuir, para a construção de um outro conceito de Berlim, através do “bom”, no sentido de bondade, e do “belo”, no sentido estético (difícil de definir). É também uma relação entre o que somos (o que pensamos, a nossa sensibilidade político-social) e o que fazemos e mostramos. Os horrores do passado não se esquecem, relembram constantemente os poetas, apesar disso, Berlim, para quem a visita, revela-se surpreendente. Os elementos de que são feitos essa surpresa e evidenciados na *performance* final, são resultantes de uma leitura muito pessoal. Os ambientes sonoros compostos, as imagens, a coreografia e a prestação de todos os *performers* têm objetivos claros de recriar ambientes tensos, outros mais contemplativos e obviamente não existe, em nenhum dos artistas envolvidos, neutralidade ideológica.

David Davies no seu livro *Art as Performance* (2004, pp. 210-225) propõe os termos *performed works*, *work-performances* e *performance-works*. Refere que

*performed works* são obras, elas próprias geradoras de *performances* e cujos elementos de apreciação dessa obra estão devidamente especificados. Estes elementos resultam do que o artista faz e do que a sua obra quer dizer. “An artistic medium mediates between what the artist does, naively construed, and what the work “says,” in a broad sense, in virtue of what the artist does.” (Davies, 2004, p. 59). *Work-performances* são eventos performativos que são *performances* de *performed works*, a sua apreciação envolve submissão total aos *performed works*. No caso dos *performance-works* os eventos performativos não são tão constrangidos pelas exigências dos *performed works*, no entanto Davies defende que em termos de apreciação *work-performances* são elas próprias *performance-works*. Perante esta taxonomia podemos dizer que neste projeto estamos perante *performance-works* de cada um dos intervenientes no espetáculo.

#### 1.1.1. Sobre a *performance art*

Segundo Virginia B. Spivey (s.d.) a *performance art* é exemplar na interseção da arte com a vida:

“...it taps into our most basic shared instincts: our physical and psychological needs for food, shelter, sex, and human interaction; our individual fears and self-consciousness; our concerns about life, the future, and the world we live in. It often forces us to think about issues in a way that can be disturbing and uncomfortable, but it can also make us laugh by calling attention to the absurdities in life and the idiosyncrasies of human behavior.”

Estas mesmas palavras poderiam ser aplicadas a outras disciplinas artísticas, no entanto outras características da *performance art* revelam-se diferenciadoras nomeadamente em relação ao teatro tradicional. Ainda citando Virginia B. Spivey, “*Performance art* differs from traditional theater in its rejection of a clear narrative, use of random or chance-based structures, and direct appeal to the audience” (Spivey, s.d.), esta ideia de que a *performance art* rejeita uma narrativa clara, usando estruturas aleatórias com base na oportunidade e apelo direto ao público, é central na caracterização da *performance* final deste projeto.

Roselee Goldberg refere que os artistas sempre utilizaram as demonstrações ao vivo para exporem as suas ideias, tanto formais como conceituais, que estiveram na base das suas criações artísticas. A mesma autora (2012, p. 15) dá exemplo destas demonstrações, a *performance* futurista liderada por Filippo Tommaso Marinetti, nos finais do século XIX e inícios do século XX. Durante a sua estadia em Paris entre 1893 e 1896, Marinetti frequentava o círculo em torno do periódico literário *La Plume* na presença de Léon Deschamps, Remy de Gourmont e Alfred Jarry. Este a 11 de dezembro de 1896 apresentou a sua *performance* absurda e burlesca *Rei Ubu* no Théâtre de l’Oeuvre de Lugné-Poë. Na construção do cenário, Jarry teve o auxílio de pintores conhecidos pós impressionistas, como Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Toulouse-Lautrec e Paul Sérusier e música de Claude Terrasse. A *performance* começou com Jarry de rosto pintado de branco bebendo de um copo, preparando o público para o espetáculo e declarando “a ação, que está quase a ter início, passa-se na Polónia, ou seja, em lugar nenhum” (Goldberg, p. 16). Estas palavras revelam-se provocadoras, mas a peça ainda mais provocadora se tornou quando a palavra *merde* foi proferida, o que para a época foi uma hecatombe, uma vez que esta palavra era proibida em espaços públicos. Esta “arte da provocação” foi alimentada pelo autor do manifesto futurista, Marinetti, tendo apresentado mais tarde, no mesmo teatro, Théâtre de l’Œuvre, a sua peça *Le Roi Bombance*, com o mesmo espírito satírico de Jarry.

Este lado desafiador dos costumes sociais convencionais e valores artísticos do passado, a destruição das fronteiras entre as disciplinas e géneros, entre o privado e o público, entre a vida quotidiana e a arte, a experiência corporal e ação ao vivo nela contida, as suas conotações radicais, não se pautando por regras, são essência da *performance*.

Num “quadro” da *performance* final deste projeto, pretendeu-se homenagear a escola vanguardista *Bauhaus*, que em 1932 se instalou em Berlim, após a permanência em Weimar e Dessau. Oskar Schlemmer, nomeado em 1921, um dos primeiros mestres da *Staatliches Bauhaus* em Weimar, pelo então diretor Walter Gropius, orientou entre 1923 a 1929 a estrutura de artes de palco da *Bauhaus*, em Weimar e

Dessau. Em 1922 levou à cena no *Landestheater* de Estugarda, a *performance* - *Triadisches Ballett* - uma mescla de teatro e artes visuais onde se denota uma organização geométrica e matemática de dança, em que o corpo é um “fantoche” e onde os figurinos são baseadas nas três formas geométricas básicas de círculo, quadrado e triângulo. Construída sob o princípio da Trindade, a *performance* desenvolve-se em três atos com três bailarinos. A cada ato corresponde uma cor: amarelo, rosa e preto. A figura dos bailarinos com o seu guarda-roupa revela uma preocupação de "artificialidade" como se de estatuetas abstratas se tratassem. O mesmo se julga entender dos movimentos dos bailarinos no espaço. A interpretação feita desses movimentos por Ivan Liska e Colleen Scott da coreografia de 1977 de Gerhard Bohner, numa recente produção do *Triadisches Ballett*, pela companhia *Bayerischen Staatsballett II*, apontam também para movimentos geométricos no espaço dos bailarinos. No seu diário de maio de 1929, Schlemmer dizia o seguinte:

«A receita pela qual se norteia o teatro da Bauhaus, é muito simples: que a gente seja tão descomprometida quanto possível; que a gente se aproxime das coisas como se o mundo tivesse acabado de ser criado; que a gente não reflita determinada coisa, até a destruição, e sim que a gente conserve, livre, permitindo seu desdobramento. Que a gente seja simples, mas não pobre (“a simplicidade é uma grande palavra”), que a gente prefira ser primitivo a ser vaidoso, complicado e inchado; que a gente não seja sentimental, mas que a gente em vez de sê-lo, tenha espírito. Com isto está dito tudo como não está dito nada! Mais: que a gente parta do elementar.» (Schlemmer citado por Heitlinger, 2007)

Esta visão, digamos, transdisciplinar da produção artística resulta da preocupação de Schlemmer em reunir nesta *performance* diversas linguagens artísticas, constituindo uma leitura inovadora no discurso, na imaginação de corpos reinventados, nos movimentos e no espaço. Este lado de fusão de diversas linguagens artísticas e de inovação é também central na *performance*.

### 1.1.2. No limiar das diversas linguagens

É importante salientar, tal como afirmou Roselee Goldberg no prefácio do seu estudo pioneiro sobre *performance*, intitulado a *Arte da Performance* do Futurismo ao Presente (2012), que, pela sua natureza, a *performance* dificulta uma definição que ultrapasse a de “arte viva” feita por artistas. Qualquer definição mais rígida seria o negar de imediato a própria possibilidade da performance, visto que ela se fundamenta numa variedade de disciplinas e de média – a poesia, o teatro, a música, a dança, a arquitetura, a pintura, assim como o vídeo, o cinema, os diaporamas – utilizando-as e combinando-as de diversas maneiras. As fronteiras desta forma de expressão artística são ilimitadas, já que cada *performer* cria a sua própria definição através dos processos e modos de execução utilizados.

Perante estes fundamentos podemos dizer que o criador deve ousar em ir mais além dos limites de cada disciplina artística, isto é, o todo da obra artística deve ser maior que a soma das partes que a constituem.

### 1.2. Colagem

Burkholder no artigo *Collage* do *Grove Music Online* (2007) define a colagem em música como: “is the juxtaposition of multiple quotations, styles or textures so that each element maintains its individuality and the elements are perceived as excerpted from many sources and arranged together, rather than sharing common origins”. Refere ainda noutro artigo (Burkholder J. , 2007) que: “In a collage, elements often differ in key, timbre, texture, meter, or tempo, helping to convey the impression of an assemblage of diverse elements”. De facto ao longo da conceção de todo o projeto recorreu-se ao conceito de colagem. A composição musical criada para o efeito resultou da justaposição e sobreposição de eventos musicais sobre uma linha temporal. De uma maneira geral estes eventos musicais – séries dodecafónicas, algumas defetivas, executadas por um trombone de varas e pequenos registos de material sonoro pré-existente – estão “colados” sobre uma textura sonora base repetitiva. Se no caso desta, poderíamos falar de uma pulsação, o mesmo não podemos dizer das séries dodecafónicas e defetivas dada a intenção de quebrar essa mesma pulsação. Ainda em termos auditivos, por cima desta composição musical são



adicionados textos poéticos que se contrapõem completamente ao restante material sonoro em termos de tempo, textura e timbre. A criação de vídeo que acompanha este projeto, obedeceu também ao conceito de colagem, resultando, na montagem, da sobreposição de imagens de diversos registos vídeo e de documentos pré-existentes, caracterizando e identificando a obra final de vídeo. Alguns movimentos coreográficos, que constituem a coreografia deste projeto, são também elementos de outras coreografias. Os quadros deste projeto são como que justapostos uns a seguir aos outros numa tentativa de reconstituição histórica.

Se a colagem está bem presente neste projeto convém então aprofundar este conceito. Este está associado a uma técnica de produção artística. Foi usada primeiramente e intencionalmente nas artes plásticas nos trabalhos de Pablo Picasso e George Braque no início do séc. XX. São exemplos de obras, onde foi utilizada esta técnica: *Nature morte à la chaise cannée* (1912) e *La bouteille de Suze* (1912) de Pablo Picasso e *Compotier et verre* (1912) de Georges Braque. As obras são construídas sobre suportes de diferentes formas. Resultam da colagem de pedaços de jornal, papéis diversos, tecidos, objetos vários e outros materiais, pelo que a pintura passa a ser apelidada como construção sobre um suporte. Apesar de inicialmente estar ligada às artes plásticas a colagem rapidamente se estendeu às outras artes.

#### *1.2.1. Nas diversas expressões artísticas*

No início do resultado deste projeto, o espetáculo, prestou-se especial atenção ao momento histórico de Berlim aristocrata do início do século vinte e à atitude clara de quebrar com o passado das vanguardas europeias do início desse século, nas quais incluo a *Bauhaus*, com o trabalho coreográfico *Triadisches Ballett*, de Oskar Schlemmer. Tendo chegado até nós algumas características, guarda-roupa e vagas indicações coreográficas desse bailado, optámos por realçar no trabalho coreográfico essa transição de uma Berlim plena de um romantismo exacerbado, para uma Berlim vanguardista, modernista. Não havendo então indicações coreográficas de Schlemmer recorreremos a elementos de composição coreográfica onde impera a colagem de movimentos catalogados do ballet clássico e movimentos mais mecânicos. É uma tentativa de tornar esta coreografia contemporânea do aparecimento do modernismo,

que pode significar “different things in different contexts” (Beard & Gloag, 2005, p. 87). Qualquer época histórica auto denomina-se como “moderna” resultante do novo em contraste com o velho, o tradicional. É de realçar que Antoine Compagnon, ao identificar cinco momentos da modernidade, ao que ele chama de paradoxos: *la superstition du nouveau, la religion du futur, la manie théoricienne, l’appel à la culture de masse e la passion du reniement*, faz coincidir a emergência das obras de Picasso e Braque, com o início do segundo paradoxo estético por ele sugerido, “*La religion du futur*”. O aparecimento destas obras criou um momento de crise estética na “tradição moderna” (Compagnon, 1990, pp. 11-12). Segundo o autor esta contradição entre tradição e modernidade, resulta de sempre associarmos aquilo que é moderno ao que rompe com o tradicional e o que é tradicional ao que resiste à modernização. Assim, a rutura de cada geração com o passado, é ela própria a tradição. A negação desta preconizada pelo moderno leva a uma tradição da negação. (Compagnon, 1990, pp. 7-8). É neste sentido paradoxal que podemos falar em “tradição moderna”. Portanto quando falamos de colagem, como forma de arte, estamos-nos a referir a este paradoxo, uma tradição da negação. Para além das obras de Picasso e Braque podemos enunciar a obra *Schnitt mit dem Küchenmesser durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* (1919-1920) de Hannah Höch<sup>3</sup>, assumindo-se como artista percursora da fotomontagem. Muito próximo dos dadaístas, Kurt Schwitters chamou às suas colagens e montagens, *Merzbilder*, derivada das palavras alemãs *Kommerz*, comércio, um fragmento de um anúncio no seu primeiro trabalho, e *Bilder*, imagens. A colagem tornou-se assim uma maneira de integrar arte manual e trabalho realizado a partir da produção em massa. As obras referidas, utilizando a técnica de colagem ilustram o segundo paradoxo de Compagnon essa ideia de tradição da negação do passado. Mas que passado estamos nós a negar? Provavelmente um passado longínquo onde as técnicas de colagem não entravam no léxico estético. Sendo assim, que tempo julgamos necessário mediar entre as primeiras obras e as

---

<sup>3</sup> (1889-1978), Artista Dada que se apropriava de imagens e textos dos *mass media*, criando colagens utilizadas para por a nú as contradições do governo alemão de Weimar.

últimas que recorrem a esta técnica para que se mantenha a sua qualidade de modernas?

Olhemos agora para o que se passa noutras artes onde esta técnica é utilizada. Vejamos o caso da literatura.

A colagem encontra-se presente no seguinte poema de Tristan Tzara, *“Pour faire un poème dadaïste”*:

*« Prenez un journal.*

*Prenez des ciseaux.*

*Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.*

*Découpez l'article.*

*Découpez ensuite chacun des mots qui forment cet article et mettez-le dans un sac.*

*Agitez doucement.*

*Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.*

*Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac.*

*Le poème vous ressemblera.*

*Et vous voilà “un écrivain original et d’une sensibilité charmante, encore qu’incomprise du vulgaire”. »*

(Tzara, 2013, p. 77)<sup>4</sup>

Se podemos confirmar neste poema, o sentido de colagem, o mesmo é difícil noutros poemas de Tzara, onde essa “meta poesia” não está tão evidentemente presente. Podemos emitir a hipótese de que o poema seguinte foi construído aplicando a “receita” enunciada em *“Pour faire un poème dadaïste”*.

*« danse caoutchouc verre*

*maladie obscurité fleurir en allumettes dans nos organismes*

---

<sup>4</sup> in *Sept manifestes dada*, reedição da edição original datada de 1924 da Diorama de Jean Budry & C<sup>ie</sup>.

*geler*  
*moi touche-moi*  
*touche-moi seulement*  
*escargot monte sur axe pays blanc*  
*vent veut*  
*incolore*  
*veut veut*  
*trembles*  
*veut*  
*qui qui oui veut*  
*monsieur*  
*tzacatzac*  
*parasol*  
*casse casse*  
*glace glisse*  
*monsieur*  
*monsieur*  
*noix d'encre fait un bruit la fleur-timbre-poste »*

(Tzara, 1918, p. 41)

A construção de um poema deste modo é também uma negação da tradição de escrita. Este procedimento de escrita automática associada ao movimento surrealista das vanguardas europeias será muito relevante, como posteriormente explicaremos, no desaparecimento do autor e da autoria.

Na dança o termo colagem surge como uma estrutura de composição coreográfica onde uma série de frases de movimentos, muitas vezes sem relação umas com as outras, se intercalam, constituindo a própria obra. Merce Cunningham utilizou frequentemente esta técnica. Ao contrário de Serge Diaghilev, que buscava o sonho wagneriano de obra total, a obra como um todo, Cunningham, com a colagem, apela a uma época que desconfia do fechamento, da "unidade" e dos limites fixos, dando mais

importância aos fragmentos (Copeland, 2002, pp. 12-13). Copeland refere-se assim ao trabalho de Cunningham:

"the chance operations he utilizes for linking together disparate fragments of movement, the decentralized way the dancer's bodies are distributed throughout the performance space - even the spectator's choices about where and when to focus visual and auditory attention". (2002, p. 13)

Denota-se que o processo de colagem se encontra na maneira como fragmentos díspares se encontram justapostos, na distribuição espacial dos bailarinos em cena e no efeito que estes processos podem causar no público, levando a leituras alternativas do espetáculo. Em suma a fragmentação é o elemento preponderante nas suas coreografias. Cunningham considera ainda que estas colagens são como um espelho da natureza da vida urbana. Esses fragmentos são integrados com ênfase no grupo e na integração do individual no grupo.

"the way that society exists now. [...] Being able to take fragments, long and short, and put them together in different ways we have to, in a sense, do that in our lives all the time, although we don't think about it" (Donald Hutera citado por Copeland, 2002, p. 13)

Denota-se assim uma inspiração em estruturas fragmentadas e disjuntas das cidades contemporâneas, contrastando com o ideal artístico de Wagner de unidade do mundo natural. É justamente estes dois polos que também caracterizam a arquitetura de Berlim. Por um lado conjuntos arquitetônicos contrastantes pelos elementos que os constituem, edifícios modernos juntos a outros mais antigos, a unidade da praça *Gendarmenmarkt* no *Mitte* contrastando com o conjunto arquitetônico do *Sony Center*, fazendo com que esta cidade tenha uma certa polaridade estética. Roger Copeland (2002, p. 15) caracteriza ainda estes dois contrastes: "... If Richard Wagner's *Gesamtkunstwerk* celebrates the "eternal" love of Tristan and Isolde, then collage is the art of the one night stand... ". O conjunto de obras "*Events*" constitui o melhor exemplo da utilização de colagem na obra de Cunningham. Fragmentos de obras são colados formando novas combinações. O sentido ou a interpretação de cada obra está dependente do contexto perceptivo. Denota-se nesta referência ao contexto perceptivo,

as influências da obra de Marcel Duchamp, surrealista e o primeiro a afirmar que um objeto se torna num objeto de arte em virtude do seu contexto. (Copeland, 2002, p. 19). Além disso “*Events*” foi um conjunto de obras cujas “*performances*” inicialmente tiveram lugar em museus, reforçando esta ideia de “the art context”. Roger Copeland (2002, p. 26) refere que “...But Cunningham's dances provide an equally compelling example of the polyvocal principle, where the choreographer's "voice" vies with the separate voices of the composer and the visual artists who've designed the decor...” realçando tanto o lado integrador de diversas linguagens como a ênfase no grupo e na integração do individual no grupo.

Pina Bausch também tendia a utilizar a colagem como estrutura de composição coreográfica em muitos dos seus trabalhos. No caso de *Die sieben Todsünden* de 1976, a partir do espetáculo com o mesmo nome resultante da parceria Bertold Brecht e Kurt Weill, datado de 1933, Pina utiliza tanto as melodias de Weill, de forma a evocar um ambiente nostálgico e sentimental, como o texto de Brecht contando a história das duas *Annas* (uma empresária e outra artista). Enquanto esta peça é encarada pelo próprio autor, como uma metáfora da sociedade onde não é possível ser-se simultaneamente bem sucedido e boa pessoa, na sua coreografia, Pina Bausch concentra-se essencialmente no papel da mulher omitido pelo dramaturgo encarnando uma personagem *Anna II*, que tem que vender o seu corpo para ganhar a vida. (Stegmann, 2010, pp. 2-3). O material musical e textual é utilizado para fazer reviver ambientes da sociedade alemã dos anos trinta, cenário de outra narrativa contada através da dança.

Michael Patterson e Michael Huxley definem assim o trabalho de Pina Bausch:

“The situations that explore the intimacies of life also reflect how it is socially constructed, especially through the analysis and portrayal of gender. These are facilitated by formal means that stress discontinuity, deconstruction and collage.” (1998, p. 226)

Foi neste contexto dramatúrgico que nasceu o quadro *Cabaret Berlinense*. Também a bailarina “se sujeita” a uma condição de subserviência perante a

proprietária do *cabaret*, enquanto os seus protestos não obtêm qualquer mudança dessa condição.

Na música o *sound collage* ou *montage* é uma técnica onde os sons ou composições musicais resultam da colagem de gravações prévias ou de partituras de obras já realizadas. Tal como na colagem das artes visuais, o resultado final da criação pode causar sensações diferentes das partes que a constituem, mesmo que os *samplers* ou partes originais sejam completamente reconhecidos pelos ouvintes. O termo *collage* vem definido no *Dictionnaire Encyclopédique de la Musique*, tradução para o francês do *The New Oxford Companion to Music* (1988, pp. 455-456), como:

“Procédé d’écriture utilisé fréquemment par les compositeurs d’avant-garde dans les années 1960 e 1970 qui consiste à insérer dans une œuvre une citation plus ou moins longue d’une partition d’un autre compositeur, sans modification apparente”.

Pierre Schaeffer foi pioneiro nas técnicas de *sound collage*. Pai da música concreta, os processos de construção das suas obras resultam da manipulação de sons (corte, inversão, colagem de pedaços de fita magnética, etc.) tal como similarmente se fez nas artes visuais: “concept of musique concrete was derived directly from the example of *collage* in the visual arts” (Copeland, 2002, p. 12). Essas manipulações do som gravado por ele efetuadas nos estúdios da ORTF, levaram ao estabelecimento dos conceitos de escuta reduzida e de objeto sonoro. Por escuta reduzida entendemos:

“atitude de escuta que consiste em escutar o som em si mesmo, como objeto sonoro, abstraindo a sua real proveniência ou suposta, e do sentido que ele aporte. [...] Na escuta reduzida, o que a nossa intenção de escuta visa é o acontecimento que o objeto sonoro é em si (e não para o qual remete), são os valores que ele aporta em si (e não aqueles dos quais é o suporte). Escuta reduzida e objeto sonoro estão assim correlacionados um com o outro; definem-se mutuamente e respetivamente como atividade percetiva e como objeto de percepção.” (Schaeffer & Reibel, 1967, p. 53)

Como objeto sonoro entende-se “todo o fenómeno e acontecimento sonoro percebido como um conjunto, como um todo coerente, e escutado numa atitude de escuta reduzida que o visa em si mesmo, independentemente da sua proveniência ou da sua significação ” (Schaeffer & Reibel, 1967, p. 62). Se, por um lado, ambos os conceitos, escuta reduzida e objeto sonoro, nos ajudam a distanciarmo-nos da proveniência do material sonoro, este, quando colado num novo contexto, pode adquirir um outro significado sendo esteticamente relevante quanto mais familiar se tornar:

“...One can say that sounds, like images, only carry aesthetic significance when they become sufficiently familiar so that the technical aspect of the production of their message is ignored. This differentiation is indicated by the terms 'sign' and 'index' that I used in my 'Traité des objets musicaux'...”.

(Malina & Schaeffer, 1972, p. 256).

*Étude aux chemins de fer* de 1948 foi uma das suas primeiras obras. Com Pierre Henry compõe *Symphonie Pour un Homme Seul*, obra utilizada em coreografias da autoria de Merce Cunningham em 1952 e de Maurice Béjart em 1955. Pierre Schaeffer comentou a coreografia de Béjart, afirmando que “La nécessité de confronter la musique concrète, qui est souvent sans cohérence, avec la nécessité d’une cohérence corporelle et dramatique, donnait à cette musique une cohérence qu’elle n’avait pas d’une manière intrinsèque. C’est ce qui nous a beaucoup intéressés” (Baert, 2006, p. sp), palavras que vêm reforçar a importância do contexto na utilização do material sonoro. Apesar de não apelidarmos de música concreta as composições musicais deste projeto, existe uma certa similitude com o que ficou acima referenciado: muitas das texturas sonoras resultam da manipulação de sonoridades eletrónicas geradas por osciladores com recurso a técnicas de corte, de surgimento e desvanecimento do som; escutando só e apenas as composições musicais com uma atitude de escuta reduzida estas apresentam-se aos nossos ouvidos com uma aparente falta de coerência, mas que a adquirem num contexto dramático e coreográfico.

C. Catherine Losada (2009, p. 2) afirma que para se compreender a obra de Luciano Berio e de outros compositores pós-modernos, é necessário recorrer ao conceito de *pastiche* em oposição ao de paródia. Neste o material sonoro utilizado de



outros compositores é escolhido, pela sua singularidade, para produzir uma imitação que zomba do material original, enquanto que no *pastiche* é uma prática neutral dessa imitação<sup>5</sup>. Se por um lado, em determinada bibliografia, a obra vem referenciada como um exemplo paradigmático de colagem musical, o próprio compositor assim não o considera:

“Les différentes citations musicales sont toujours intégrées à la structure harmonique du scherzo de Mahler. Elles signalent et commentent les événements et les transformations. Elles illustrent donc un procédé harmonique et ne constituent pas un «collage». En outre, ces citations de musiciens célèbres agissant les unes sur les autres et se transformant, acquièrent soudain une signification nouvelle, comme le font ces objets ou ces visages familiers placés sous une lumière ou dans un contexte inhabituels.” (Berio, 2013).

Pensamos que estas palavras de Berio são esclarecedoras e justificadoras da não classificação desta obra como colagem. O material de composição desta terceira parte da obra de Berio, onde o carácter de intertextualidade (Beard & Gloag, 2005, pp. 71-72) é evidenciado pelas sucessivas citações tanto do scherzo de Mahler como do texto de Beckett e de outras citações musicais de outros compositores, elementos que facilmente reconhecemos, apoderam-se de um outro significado, digamos, sedutor e completamente novo, dentro de um contexto também ele estranho e novo.

---

<sup>5</sup> A autora refere que em Sinfonia, Berio utiliza esta prática. A obra serial composta entre 1968 e 1969 é considerada um exemplo paradigmático de colagem. Dividida em cinco partes, entrecruza diversos discursos musicais e linguísticos. Na primeira parte encontramos uma série de pequenos fragmentos da obra *Le Cru et le Cuit* de Claude Levi-Strauss, onde este antropólogo francês analisa certos mitos brasileiros sobre a origem das águas (chuva e cursos de água). A segunda parte, *O King*, em que a parte vocal é constituída apenas pelas letras do nome de Martin Luther King, é dedicada à sua memória na luta pela igualdade dos direitos cívicos. A terceira parte incluiu excertos da obra *The Unnamable* de Samuel Beckett e claro o terceiro andamento - o scherzo - da segunda sinfonia de Gustav Mahler, funcionando como um gerador onde abundam algumas referências musicais a Bach, Schoenberg, Beethoven, Richard Strauss, Brahms, Stravinsky, Berg e Boulez. A quarta parte tem uma pequena referência, ao início do quarto andamento, da segunda sinfonia de Mahler, juntando os fragmentos utilizados nas partes anteriores. Por fim na quinta parte o texto é uma continuidade dos fragmentos extraídos da obra *Le Cru et le Cuit* é uma recapitulação dos precedentes.

John Cage foi um compositor que utilizou ao longo da sua obra a colagem como atitude estética. Sobre a natureza do experimentalismo da sua música, John Cage explica os processos envolvidos na sua criação:

“I take a sheet of paper and place points on it. Next I make parallel lines on a transparency, say five parallel lines. I establish five categories of sound for the five lines, but I do not say which line is which category. The transparency may be placed on the sheet with points in any position and readings of the points may be taken with regard to all the characteristics one wishes to distinguish. Another transparency may be used for further measurements, even altering the succession of sounds in time. In this situation no chance operations are necessary (for instance, no tossing of coins) for nothing is foreseen, though everything may be later minutely measured or simply taken as a vague suggestion.” (1978, p. 69)

Analisando os processos de construção da obra musical verificamos que os princípios são similares aos utilizados na pintura e na arquitetura. A utilização da colagem no processo criativo está presente nestas palavras de Cage. Este conheceu e criou laços de amizade com alguns representantes das vanguardas estéticas europeias tais como: Marcel Duchamp, Laszlo Moholy-Nagy e Piet Mondrian, entre outros. Deste envolvimento resultaram certas colaborações artísticas - (Dickinson, 2006, p. 34). Foi, no entanto, com Merce Cunningham que esta colaboração foi mais profícua. Segundo a *John Cage Trust* (Roeder, 2013) contam-se cinquenta e sete obras escritas por Cage e utilizadas por Merce Cunningham em bailados. A primeira composta para essa colaboração foi *Amores* em 1936 tendo sido revista em 1943 e estreada em Fevereiro de 1943 em Nova Iorque. A segunda obra, *Credo in US* foi composta em 1942 e estreada em Bennington em Agosto de 1942. Nesta obra, Cage usa gravações, rádio, incorporando partes de músicas de outros compositores. Ele sugere que, no momento da interpretação, se utilize a música de Dvorak, Beethoven, Sibelius ou Shostakovich. A obra é descrita por Cage como uma “suite” de carácter satírico. A última obra dessa colaboração, segundo a *John Cage Trust* (não há coincidência com a *Merce Cunningham Trust* – neste site a última colaboração é o bailado *Voxer* (2007) com a

música *Aria with Fontana Mix*) (Wichern, 2013) é *Four6* composta entre 1990 e 1992. A sua estreia foi em Julho de 1992. A obra é para qualquer forma de produção de som. Os *performers* escolhem doze sons diferentes, fixando a amplitude, estrutura harmónica, etc., tocando num tempo flexível, podendo ser executada como solo intitulado-se neste caso por *One7*. (Roeder, 2013). De salientar que para Cage e Cunningham a ideia central da relação entre a música e a dança é que ambas podem ocorrer no mesmo espaço mas devem ser criadas em independência uma da outra. Ambos abandonaram não só as formas musicais, como também a narrativa e outros elementos convencionais da composição tal como relações de causa e efeito (determinísticas), clímax e anticlímax. Para além da presença dos dois artistas neste trabalho de parceria é de realçar o trabalho de Robert Rauschenberg, um artista que utilizou largamente a técnica de colagem e concebeu, durante muitos anos, a cenografia e do guarda-roupa dos bailados de Merce Cunningham.

Para além destas artes, a colagem está presente, como princípio organizador, noutras artes performativas, como o teatro e o cinema: “Collage is a principle organizing strategy in the work of Elizabeth LaCompte and the Wooster Group, the plays of Heiner Müller, the theatre pieces of Robert Wilson, [...] and the films of Jean-Luc Godard, Stanley Kubrick, and Dusan Makavejev”- (Copeland, 2002, p. 11). Neste sentido a criação de todas as obras de vídeo que fazem parte integrante deste projeto tiveram como base este princípio.

#### *1.2.2. Da autenticidade e originalidade da criação*

Donald Barthelme (1997), citado por Roger Copeland (2002, p. 11), afirma: “The principle of collage is the central principle of all art in the 20th century in all media”. Como vimos anteriormente esta afirmação verifica-se de maneira transversal nas diversas expressões artísticas. Não obstante a presença deste princípio poder parecer remeter para questões técnicas e processuais, pretendemos interrogar a sua importância em termos conceptuais.

Será que todos estes processos de colagem levantam problemas de autenticidade? Walter Benjamin (2008, p. 22) define autenticidade como algo que: “is the quintessence of all that is transmissible in it from its origin on, ranging from its physical

duration to the historical testimony relating to it". O aqui e o agora é o que constitui a autenticidade, é onde se enraíza uma tradição que identifica esse objeto. Quando nos deparamos com a reprodução de uma obra, o aqui e o agora da obra de arte está ausente. Por analogia, podemos pensar que numa obra de arte criada com recurso a técnicas de colagem, o aqui e agora dos elementos sujeitos a colagem estariam também ausentes. Por esta ordem de ideias, a autenticidade desses elementos desaparece. Mas será que nas obras com recurso a técnicas de colagem, o artista, ao criar, pretende avivar e manter a autenticidade desses elementos? Nos exemplos enunciados, os seus autores não estão preocupados com estes problemas de autenticidade dado que a obra autêntica só emerge do confronto do material colado, em geral fragmentado, com os contextos, da intencionalidade dada a esses elementos, da sua integração e posterior nova significação. As características fragmentárias são evidentes nas coreografias de Merce Cunningham. As ideias de Marcel Duchamp "that first served to institutionalize the idea that an object becomes a work of art by virtue of its context" (Copeland, 2002, p. 19) conferem uma importância fulcral ao contexto. Pina Bausch introduz uma outra intencionalidade na personagem *Anna II*. A "intencionalidade" da indeterminação é clara na obra de John Cage. Na criação da sua *Sinfonia*, Berio preocupou-se em integrar vários elementos de colagem na estrutura harmónica do *Scherzo* de Mahler. Tristan Tzara deixa ao leitor a liberdade de se assumir como autor.

A autenticidade pode escapar à reprodutibilidade técnica mas não escapa à reprodução manual. Sobre esta temática Benjamin (2008, p. 21) acrescenta:

"The whole sphere of authenticity eludes technological and of course not only technological-reproduction. But whereas the authentic work retains its full authority in the face of a reproduction made by hand, which it brands a forgery, this is not the case with technological reproduction. The reason is twofold. First, technological reproduction is more independent of the original than is manual reproduction. [...] Second, technological reproduction can place the copy of the original in situations which the original itself cannot attain."

Enquanto o autêntico preserva toda a sua autoridade em relação à reprodução manual, o mesmo não se pode dizer em relação à reprodução técnica. A título de exemplo, a fotografia pode acentuar e realçar certos aspetos do original, acessíveis à objetiva, mas não acessíveis ao olhar humano. Tomando como exemplo as gravações de citações musicais usados na música, apesar do conteúdo nos parecer ficar intacto, as reproduções desvalorizam o seu aqui e agora, a sua autenticidade, o testemunho perde-se uma vez que depende da materialidade da obra. Isto é, a manipulação do som efetuada é sempre condicionada pelas características dos aparelhos utilizados na sua audição, por isso, quando as misturas musicais efetuadas e a sua masterização são focalizadas para a reprodução em aparelhos de utilização de massas, a sua autenticidade desaparece. Frequências são retiradas em virtude da masterização final. Benjamin (2008, p. 22), afirma que o que se atrofia, na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte, é a sua “aura”.

Independentemente da definição, digamos, esotérica de “aura” proposta por Walter Benjamin e apesar destas questões de reprodutibilidade se poderem levantar, a obra artística com recurso à colagem não depende apenas das partes “coladas” que a constituem, ela é muito mais do que a soma dessas partes.

Outra questão que pode ser levantada é a da originalidade. Segundo Roland Barthes (1984, p. 63):

“ L'auteur est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Age, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français et la foi personnelle de la Reforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement, de la “personne humaine”

No final do século XIX, o autor era uma figura totalmente prestigiada, digamos quase idolatrada, levando a que se confunda o autor com a sua obra e onde a explicação desta é sempre procurada do lado de quem a produz. Segundo Barthes (1984, pp. 64-65), com Mallarmé esta “simpatia” para com o autor é posta em causa, afirmando que é a linguagem que fala e não o autor. Há assim a substituição do autor pelo leitor. Paul Valéry segue esta ideia reforçando que o recurso à interioridade do

autor é pura superstição. Marcel Proust faz do narrador não aquele que vê ou sente, não aquele que escreve, mas aquele que vai escrever e em vez de meter a sua vida no seu próprio livro, ele fez da sua vida uma obra. Com os surrealistas, assiste-se à dessacralização do autor. Como não podiam atribuir à linguagem um lugar soberano, uma vez que esta é um sistema, e o que os surrealistas queriam era uma subversão dos códigos, uma vez sem sentido os códigos não se podiam destruir. Assim, como afirma Barthes (1984, p. 66), “la linguistique vient de fournir à la destruction de l’Auteur un instrument analytique précieux, en montrant que l’énonciation dans son entier est un processus vide”, o autor não é nada mais do que aquele que escreve, tal como “eu” não é nada mais que aquele que diz “eu”. A linguagem conhece um sujeito, no sentido sintático do termo e não uma pessoa capaz de sustentar a linguagem.

Com Brecht o autor distancia-se. Um texto não são frases únicas com apenas um sentido, mas sim um espaço onde coexistem várias escritas, estando em causa a sua originalidade.

“Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l’Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle: le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. ”  
(Barthes, 1984, p. 67)

Se no caso da linguagem escrita está bem presente esta “morte do autor”, podemos arriscar em dizer o mesmo das outras linguagens artísticas. Existirá verdadeiramente originalidade nas criações artísticas, ou elas são o resultado dum conjunto de citações oriundas de diversos “lares” de cultura? Analisando o discurso de Barthes, não será afinal esse tecido de citações uma enorme colagem? Se assim é, a obra de arte, recorrendo ou não a um processo de colagem, é órfã do seu autor.

Mais adiante o autor acrescenta: “Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pouvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture” (Barthes, 1984, p. 68). Este procedimento, interessando apenas aos críticos, uma vez que encontrado o autor, o texto é explicado, o crítico vence, dado que o espaço

ocupado pelo autor é também o do crítico. Mas afinal quem dá esse último significado ao texto? As seguintes palavras respondem a essa questão:

“un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur” (Barthes, 1984, p. 69)

A quem pertence o último significado da obra onde foram utilizadas técnicas de colagem? O leitor, o ouvinte, o espetador, enfim um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é somente aquele que consegue juntar todos os elementos que constitui a obra de arte.

### 1.3. Técnicas de síntese e estudo de sonoridades

Na composição musical, foi intenção do autor deste trabalho homenagear músicos e escolas de composição do século XX. Esta homenagem passa pela colagem de excertos de obras de figuras admiradas, mas igualmente pela mobilização de técnicas criadas por compositores de referência, nomeadamente dos spectralistas franceses, dos serialistas, dos minimalistas e em particular das técnicas de síntese sonora promovidas por Curtis Road. Considerando que a obra de arte nasce do seu contexto, é pertinente definir as técnicas utilizadas referindo as dimensões históricas e sociais do seu aparecimento.

#### 1.3.1. *Dos spectralistas franceses*

Diz Anne Sedes (2002, pp. 24-39), sobre a evolução científica da noção de espectro, resultante da análise frequencial do som, que Isaac Newton (1642-1727) foi o primeiro a falar em espectro. No entanto só com Joseph Fourier (1768-1830) foram formuladas as equações que nos dias de hoje contribuem para analisar o conteúdo frequencial do som. Ficaram assim estabelecidos, os primeiros elementos para a modelização do som, reduzindo o conteúdo de uma onda sonora a uma série de sinusóides, fundindo por

adição, a relação de divisão inteira entre as frequências correspondendo a sons harmónicos:

$$x(t) = A_0 + \sum_{n=1}^{\infty} A_n \sin\left(\frac{2\pi n t}{T} + \phi_n\right)$$

Decomposta teríamos:

$$x(t) = A_0 \sin(2\pi f_0 t) + \frac{A_0}{2} \sin(2\pi 2f_0 t) + \frac{A_0}{3} \sin(2\pi 3f_0 t) + \frac{A_0}{4} \sin(2\pi 4f_0 t) + \dots$$

$$\text{com } f_0 = \frac{1}{T}$$

(Henrique, 2011, p. 187)

Apesar de atualmente o algoritmo de cálculo mais utilizado ser a transformada rápida de Fourier (F.F.T.), os fundamentos de cálculo propostos pelo mesmo continuam atuais. George Ohm (1789-1854) aplicou a teoria de Fourier aos sinais acústicos tentando compreender a receção pelo ouvido humano. Herman Von Helmholtz (1821-1894) considerou o som musical como um fenómeno periódico estável. Em oposição caracterizou o ruído de instável, irregular e não periódico. A intensidade, a altura e o timbre são assim as características do som musical. A intensidade é relativa à amplitude do período ou ciclo de vibração. A altura está relacionada com a frequência periódica do som fundamental. O timbre é relativo aos componentes harmónicos ou sons parciais que formam a vibração. A noção de duração é excluída das propriedades de diferenciação do som. Helmholtz notou também que as características que permitem identificar o som residem também no início e no fim dele, o ataque, afirmando que na música só se devem considerar os sons inteiramente uniformes, logo o carácter harmónico da sustentação. Com o estudo dos jogos de sons nos grandes órgãos estabeleceu os princípios da síntese aditiva. Estando de acordo com a estética tonal, a abordagem analítica de Helmholtz valoriza o domínio frequencial do som, em desfavor do temporal, assim como uma conceção ondulatória do som em detrimento da conceção corpuscular. Com Pierre Schaeffer ficou claro a importância dos transitórios, principalmente os do ataque, no reconhecimento dos timbres. Iannis Xenakis explorou a abordagem granular do som. Max Mathews testou em computador o potencial limitado da síntese aditiva a partir



de dados retirados da análise harmónica. Jean Claude Risset implementou um novo método tendo em conta a evolução temporal de cada parcial. Karlheinz Stockausen, no laboratório de Colónia, explorou a abordagem espectral do fenómeno sonoro e musical. A invenção do sonógrafo, instrumento criado nos laboratórios Bell, em que os dados por ele apresentados ilustram a evolução temporal dos parciais, foi, segundo o acústico francês Émile Leipp, a descoberta de uma verdadeira partitura, com uma diferença tal da partitura tradicional que é possível medir com precisão a frequência e a duração de cada nota. Fica assim estabelecida uma perspetiva histórico-científica do espectralismo.

O contexto artístico da ascensão da corrente espectralista, é influência das investigações de Émile Leipp que acolheu numerosos jovens cientistas, *luthiers*, intérpretes e compositores no seu laboratório da Faculté des Sciences de Jussieu, em Paris. Os ensinamentos de Stockausen e de Olivier Messiaen, respetivamente em Darmstadt e no Conservatório de Paris, estimularam para a emergência do espectralismo. A dinâmica do IRCAM com o seu diretor Jean Claude Risset e seu conselheiro científico Max Mathews, leva a uma transferência do saber, que existia do outro lado do Atlântico, para a Europa. O contexto musical e institucional do ensemble *L'itinéraire*, associado à corrente espectral, acabou por ser um polo aglutinador, acolhendo compositores estrangeiros e franceses, nomeadamente Roger Tessier, Michäel Levinas, Hugues Dufourt, Gérard Grisey e Tristan Murail, dando lugar à música eletrónica em tempo real, favorecendo a colaboração ativa entre intérpretes e compositores e as trocas constantes com o IRCAM. Hugues Dufourt foi o teórico da Música Espectral, responsável pelo seu “nome de batismo”, num artigo exposto num programa de concerto da Radio-France. Sobre a obra de Gérard Grisey, Sedes (2002, p. 5) adianta que a estrutura espectral, dada pela análise harmónica, é compreendida como próxima da noção epistemo-musical do acorde, ou do agregado de altura, numa relação ambígua entre timbre e harmonia. Assim esta estrutura será o elemento de linguagem musical para arquitetar os espaços sonoros. O ciclo *Espaces acoustiques*, (formado por: *Prologue*, *Périodes*, *Parciels*, *Modulations*, *Transitoires* e *Épilogues*), progredindo de *Prologue*, para um instrumentista, até *Épilogue*, para grande orquestra

de oitenta e quatro executantes e quatro coros, revela bem a sua riqueza tímbrica. Na verdade cada uma das composições, que constituem o ciclo, amplifica o campo tímbrico-acústico da composição precedente. Neste ciclo é explorado um espectro de mi grave de trombone.

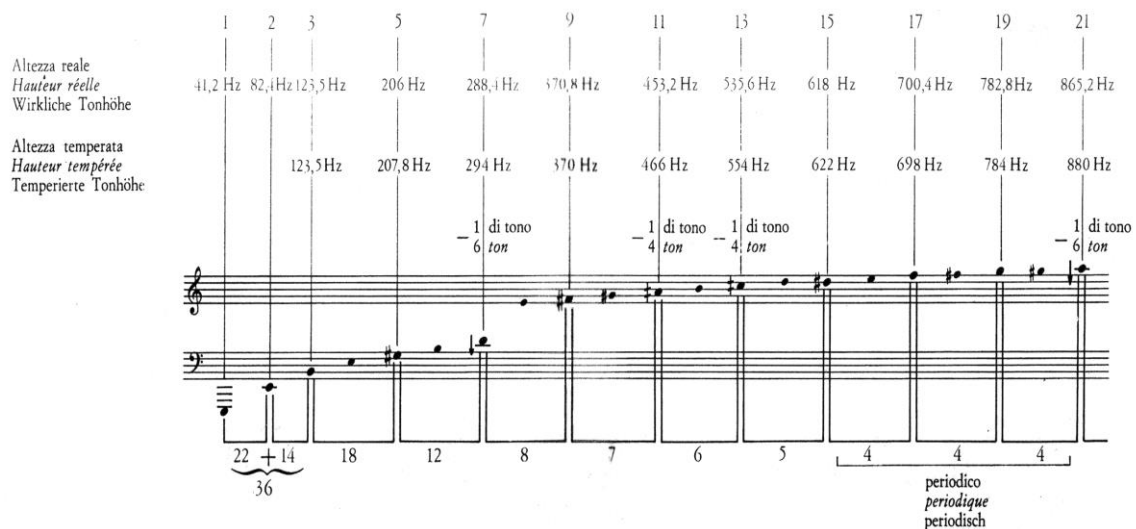


figura 1: Transcrição musical do espectro do ciclo Les espaces acoustiques de Gérard Grisey

A primeira página de *Partiels* é idêntica à última de *Périodes*. Esta serve de transição quando as duas peças são interpretadas num *continuum*. No início de *Partiels* Grisey valoriza determinantemente alguns componentes deste espectro harmónico: a fundamental (harmónico 1), o harmónico 2 e os harmónicos ímpares que se seguem (3, 5, 7, 9,... componentes), criando assim um espectro sintético (Féron, 2010). Este comporta doze componentes (1, 2, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19 e 21 na figura 1) que Grisey transcreve aproximadamente com o emprego de micro intervalos. As

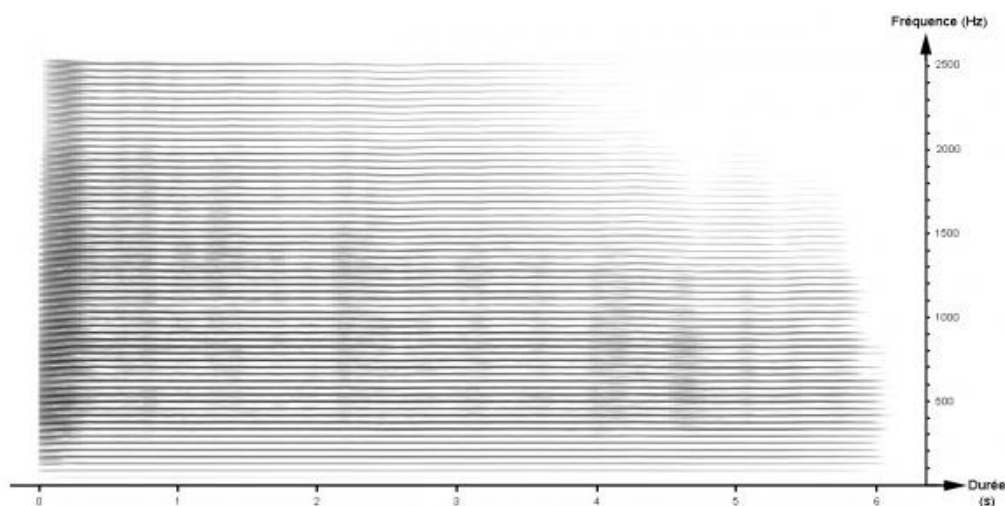


figura 2: Espectrograma de um mi0 (f = 41,2 Hz) de trombone baixo

A construção gradual deste espectro, componente por componente, tem como finalidade evidenciar a natureza temporal da maioria dos sons musicais (Féron, 2010, p. 83): Ataque, Decaimento, Sustentação e Repouso (ADSR). Concretamente os transitórios de ataque (ataque e decaimento), fase em que os componentes espectrais aparecem em ínfimos atrasos, o regime estacionário (sustentação), geralmente estável e os transitórios de extinção do som (repouso), fase durante a qual os componentes se dissipam, todos visíveis na figura 2.

Nos primeiros compassos de *Partiels*, figura 3, distinguem-se o esquema rítmico, martelado e quase periódico do contrabaixo sobre a nota  $Mi_0$ , (com a indicação  $8^{va}$  por baixo da clave de Fá, isto é transportada à oitava inferior) e o estabelecimento progressivo do espectro sintético acima referido.

Gérard Grisey

PARTIELS pour 18 musiciens

← 3 10<sup>1</sup> 80 → Sans rupture, comme surgissant du Trbn.

Réguler plusieurs fois au variant légèrement  
la durée de l'ensemble avant d'achever.  
La contrebasse joue les trois mi T° J = 60

RE piccolo

Sourdine Mûssorg

Vn 1 et Vln 2  
arriver à chaque reprise

MSP 1 ou 2 fois

gros pédales

Tribunal sur le chapelet, émoi sous quasiment une R<sup>te</sup> au dessus

figura 3: Primeiros quatro compassos de *Partiels* de Gérard Grisey

Sobre esse Mi do contrabaixo, sobrepõe-se o  $Mi_1$  do trombone, fundamental do espectro sintético, seguindo-se os outros harmónicos por ordem crescente. O contrabaixo, clarinete e violoncelo tocam os harmónicos 2, 3 e 5 (compasso 2); a viola, os harmónicos 7 e 9; o piccolo, o harmónico 11; e finalmente o violino toca os pares harmónicos 13-17, 15-19 ou 13-21. A intensidade de cada harmónico vai em *crescendo* atingindo o seu valor máximo no início do quarto compasso. Esta fase corresponde ao transitórios de ataque. De seguida a intensidade é mantida alguns segundos (regime estacionário). Após o desaparecimento do som do trombone, até ao fim do quarto compasso, temos os transitórios de extinção. A conceção espectral e as dinâmicas utilizadas (*ppp*) são empregues em prol de uma sonoridade de conjunto, isto é, a soma de todos os timbres torna-se numa unidade situada nos limites do timbre e da harmonia.

“Nous venons de créer un être hybride pour notre perception, un son qui sans être encore un timbre, n’est déjà plus tout à fait un accord, sorte de mutant de la musique d’aujourd’hui, issu de croisements opérés entre les techniques instrumentales nouvelles et les synthèses additives réalisées par ordinateur.” (Gérard Grisey citado por Féron, 2010, p. 83)

Estes processos revelam bem as características da música de Grisey: o funcionamento espectrográfico, tomando como modelo a síntese aditiva, e a dimensão temporal também ela com características espectrais.

Tristan Murail utiliza modelos de síntese de som e técnicas de estúdio para encontrar sonoridades como a modulação em anel, modulação de frequência ecos, *loops* e reverberação. O *Territoires de l’oubli* (Murail, 2005, p. 126) para piano é um exemplo do controlo da ressonância do som misturado, integrando localmente o eco, o ralentando, a aceleração, a transformação dos agregados sonoros por filtragem dos valores de altura e densidades. Nesta obra os harmónicos de Dó vão aparecendo progressivamente descendo em oitava a cada repetição, produzindo acordes tímbricos complexos.



figura 4: Um som, Dó, colocado num eco imaginário

Explorou particularmente o modelo de síntese por modulação de frequência desenvolvido por John Chowing. A grande vantagem deste método de síntese prende-se com o uso de um número reduzido de parâmetros para controlar um resultado espectral extremamente rico. Partindo de duas frequências, a portadora ( $p$ ) e a modulante ( $m$ ), esta é subtraída  $i$  número de vezes à frequência da portadora. Assim para  $i=4$  obtêm-se as seguintes frequências:  $p$ ,  $p + m$ ,  $p - m$ ,  $p + 2m$ ,  $p - 2m$ ,  $p + 3m$ ,  $p - 3m$ ,  $p + 4m$ ,  $p - 4m$ . Se a razão entre as duas frequências é um número inteiro obtemos um espectro harmónico, caso contrário obtemos um espectro inarmónico. Gondwana e Désintégrations fornecem inúmeras ilustrações deste processo.

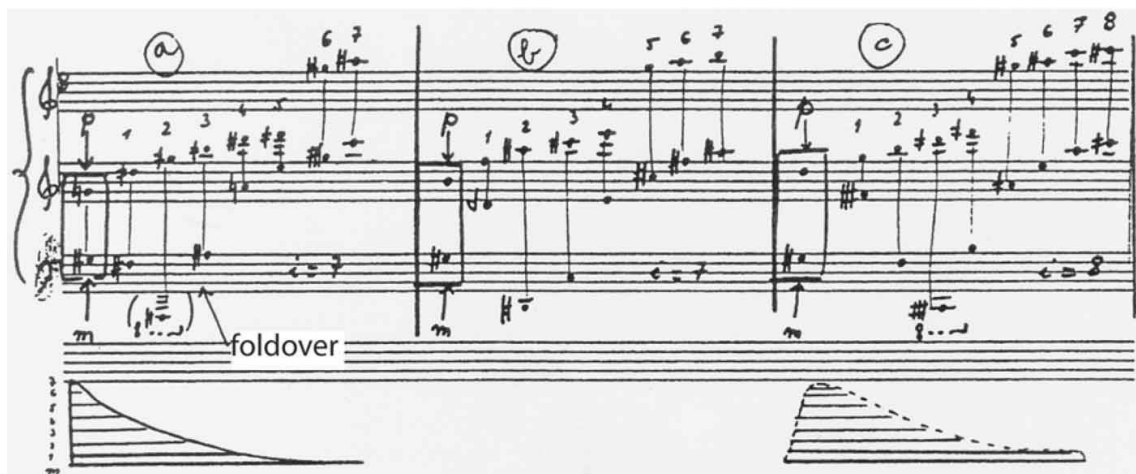


figura 5: Gondwana de Tristan Murail - agregados de notas resultantes da síntese por frequência modulada.

Em *Sables*, (Sedes, 2002) encontramos acordes dispostos como espectros, planos sonoros contínuos com reforço de texturas granulares tocadas nas percussões, inspirada na música eletroacústica.

“On ne perçoit pas des objets absolus, mais des relations entre les choses, des différences. Ma musique n'est pas composée d'objets sonores juxtaposés, de sections successives, mais de changements. C'est le changement, sa nature, sa vitesse, etc., qui sont composés, et qu'il faut écouter. Il s'agit d'une conception

dynamique de la musique. (...) Le système harmonique utilise les seuls points de référence objectifs et "scientifiques" qui sont les résonances naturelles et le bruit blanc, symbolisé par le cluster. La trame harmonique qui en résulte est elle aussi en évolution permanente : il n'y a pas à un moment donné une harmonie, mais un processus de transformation harmonique qui est en cours. " (Murail, 1975)

Estruturas espectrais são utilizadas para gerar agregados de alturas, podendo estes ter qualidades tímbricas, harmónicas e inarmónicas, colocando em valor zonas formantes que se alteram dinamicamente por um tratamento temporal externo. Em *Mémoire et Érosion* para trompa e nove instrumentos é simulado o processo acústico da retroalimentação, estruturando a evolução temporal da obra. Em *Ethers*, para sete instrumentos, a evolução dos agregados de alturas, retirados pelo princípio da modulação em anel, gera a obra por sucessão de ondas. Em *Courants de l'espace*, para ondas Martenot, modulador em anel e pequena orquestra e *Treize couleurs du soleil couchant*, a estrutura harmónica das obras são geradas pelo algoritmo da modulação em anel.

A corrente espectral integra-se perfeitamente na evolução geral de ambientes de programação que favorecem a análise, a modelação e a conectividade entre os seus objetos, para uma abordagem analítica, sintética e transformacional da composição musical compreendida como ato de programação. O estudo da noção científica e musical do espectro implica, forçosamente, relações de correspondência entre ciência e arte.

A racionalização dos processos de criação das obras pode parecer não estar em consonância com o exposto por Gérard Grisey nas seguintes palavras, "S'il est vrai que notre modèle est la nature même des sons, il faut l'entendre au sens de point de repère ou de balise pour une dérive imaginaire où tout est possible" (2008, p. 53). De facto estas palavras confirmam o uso do espectro e dos processos espectrais pelos compositores desta corrente, mas apontam para uma deriva no tratamento temporal da obra, com claro predomínio da intuição do criador. Poderíamos pensar que o recurso às ideias espectrais por estes compositores poderia ter como base uma certa

facilidade no trabalho de composição musical, mas Tristan Murail é categórico na entrevista dada a Danielle Cohen-Levinas:

"En quoi les idées spectrales s'adaptent-elles, selon vos termes, aux environnements informatiques ? Doit-on comprendre que le spectralisme serait né par hasard, non pas par conviction esthétique mais par commodité?

Historiquement, c'est le contraire : les idées spectrales proviennent de spéculations purement esthétiques. Puis nous avons trouvé des outils qui permettaient de développer nos idées initiales. Il s'est trouvé que l'électronique, puis l'ordinateur furent des aides précieuses. Est-ce que cela aurait pu naître dans un autre contexte? Ce n'est pas sûr, effectivement. Je pense qu'il a fallu certains développements conceptuels dans la recherche sur le son pour matérialiser peu à peu les idées spectrales dans un environnement informatique. (Murail, 1992, pp. 27-28)

### 1.3.2. *Da síntese granular*

Para ouvidos condicionados por séculos de música tonal, produzida por instrumentos musicais acústicos e naturais, a síntese granular é mais uma técnica de produção de ruídos. No entanto das técnicas de síntese sonora (-síntese aditiva; síntese subtrativa; de modulação de frequência; de modulação de amplitude; de modulação em anel e síntese granular-), resultam sonoridades de elevada pureza e precisão com muito interesse para a música. Edgard Varèse, em 1962, afirmara que "To stubbornly conditioned ears, anything new in music has always been called noise. But after all, what is music but organized noises?" (Edgard Varèse, citado por Roads, 2001, p. 86), assim o uso da síntese de som na música deve obedecer a uma organização tal, capaz de provocar estados emocionais diversos no público ouvinte. Neste sentido a implementação da síntese granular em projetos musicais revela-se muito interessante e pertinente. A origem desta confunde-se com os primeiros estudos da física do som, isto é com a teoria "corpuscular" do som, ideia transversal a outros campos de estudo da física (por exemplo o estudo da luz). Antes dos estudos do físico Dennis Gabor, a *communication theory* baseava-se em dois métodos alternativos

da análise do sinal sonoro: um consistia na descrição do sinal em função do tempo e o outro na análise do sinal de Fourier que tinha em conta o espectro de frequências (Gabor, 1945, p. 429). Assim o sinal é representado em duas dimensões em que o tempo e a frequência são as coordenadas. Esta representação bidimensional equivale graficamente a áreas. Gabor (1945, p. 429) vem salientar que existem “sinais elementares” que ocupam as mais pequenas áreas dessa representação. A esses sinais deu-lhes ele o nome de *quantum of information*, ou grão. Este é definido por Roads (2001, p. 86) como: “A grain of sound is a brief microacoustic event, with a duration near the threshold of human auditory perception, typically between one thousandth of a second and one tenth of a second (from 1 to 100 ms)”. Cada grão contém uma forma de onda caracterizada por uma envolvente de amplitude. A combinação de vários grãos no mesmo intervalo de tempo origina interessantes atmosferas sonoras. A forma mais básica de gerar grão, figura 6, consiste num oscilador de forma de onda onde a amplitude é controlada por uma envolvente obedecendo a uma curva coincidente idêntica à da distribuição de Gauss<sup>6</sup>. Os grãos podem ser distribuídos por N canais de saída. As principais formas de síntese granular podem ser divididas em seis tipos, de acordo com a organização dos grãos. São elas: matrizes e telas no plano tempo frequência; fluxos sobrepostos por *pitch* síncronos; fluxos síncronos e quase-síncronos; nuvens assíncronas; modelos físicos ou abstratos e granulação de som “samplado”. (Roads, 2001, p. 91). Numa granulação os parâmetros envolvidos são os seguintes (Roads, 2001, p. 188): seleção da ordem do fluxo de entrada que pode ser sequencial (da esquerda para a direita), quase sequencial, aleatório (não-ordenada); transposição de *pitch* dos grãos; amplitude dos grãos; posição espacial dos

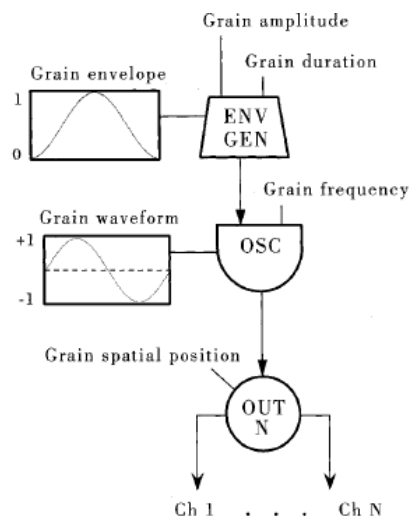


figura 6: gerador de grão sonoro simplificado

<sup>6</sup> A curva de Gauss é uma curva em forma de sino, um gráfico de distribuição normal, neste caso envolvente da amplitude sonora.



grãos; trajetória espacial dos grãos (efetiva apenas em grãos grandes); duração do grão; densidade granular isto é o número de grãos por segundo; envolvente do grão; padrão temporal da granulação - síncrona ou assíncrona e efeitos no processamento de sinal aplicado em cada grão-a-grão – filtros, reverberação, etc.. A programação da síntese granular apresentada neste projeto envolve os seguintes parâmetros: ordem do fluxo aleatório; transpositor do *pitch* dos grãos; duração do grão; densidade granular; padrão temporal da granulação assíncrona; espacialização; efeitos de reverberação e atrasos (*delay*).

#### 1.4. Lugares de Berlim

Falar sobre lugares de Berlim não é só referir geograficamente um ou outro local, é também um olhar sobre a História presente na nossa memória coletiva. Os lugares que passarei de seguida a enunciar são inspiradores deste projeto, por um motivo ou outro.

O *Hotel Esplanade*, apesar de ausente do espetáculo constitui-se como a sua espinha dorsal, ficando associado (i) às imagens do *Sony Center* do vídeo projetado durante o quadro *Em direção ao futuro*, pela sua proximidade geográfica, (ii) à cena do cabaret apresentada no quadro *Cabaret Berlinense*, pela vida libertina que albergou, (iii) ao muro, figura central de um quadro (*O Muro*) e imagens do vídeo, pela intriga política de que foi palco.

A *Neue Nationalgalerie* inspirou o quadro *Bauhaus e o ballet Triádico*, a *Gendarmenmarkt* o quadro homónimo, o *Jüdisches Museum* o quadro intitulado *memórias do Holocausto*

William Edward Dodd, embaixador dos Estados Unidos na Alemanha no período compreendido entre 1933-1937, chegou a Berlim na quinta-feira, 13 de Julho de 1933. Nesse mesmo dia ficou hospedado, conjuntamente com sua esposa Martha Ida Johns e filha Martha Dodd, no *Hotel Esplanade*, situado na Bellevuestraße, (Larson, 2011, p. 69), conhecido na altura pelos seus chás dançantes e por ser o local onde os habitantes de Berlim podiam dançar o *Charleston*. Foi concebido entre 1907 e 1912 para acomodar a aristocracia, sendo muitas vezes frequentado pelo Kaiser. Também Walter

Rathenau, ministro das Relações Exteriores da Alemanha durante a República de Weimar esteve neste hotel no dia da sua morte, 24 de Junho de 1922. Se por um lado a imponência deste edifício revela isto mesmo, por outro, vários factos históricos estão a ele ligados: a conspiração falhada *Walküre* contra Hitler a 20 de Julho de 1944; a sua destruição parcial durante os raids aéreos dos aliados em Fevereiro de 1945; a sua reabertura em 1950; a construção do muro de Berlim impedindo a frequência de hóspedes em 1961; em 1974 a sua utilização como cenário nos filmes *Cabaret* e *Steiner II*; o uso das instalações, em 1987, para realizar um festival de cinema, por ocasião do aniversário de 750 anos de Berlim e finalmente em 1991 a sua integração no projeto Sony como edifício classificado, mantendo parte da sua fachada principal original. De facto a história deste edifício confunde-se com a diversidade de períodos históricos patente neste projeto. Bem perto encontra-se a *Neue Nationalgalerie* na Potsdamer Straße, edifício da autoria de Mies van der Rohe, arquiteto e professor da *Bauhaus*, dedicado à arte do século 20, onde foram captados alguns registos fonográficos que serviram de base ao projeto. Com a *Französischer Dom*, a *Deutscher Dom* e o *Konzerthaus (Schauspielhaus)*, na praça *Gendarmenmarkt* “respira-se” uma brisa do passado aristocrata desta cidade. Concebida em 1688 sob o projeto de Arnold Nering, acolheu as construções da *Französischer Dom* entre 1701 e 1705, da *Deutscher Dom* entre 1701 e 1708 e do *Konzerthaus* entre 1800 e 1802. Durante as gravações sonoras e de imagem feitas no local, registou-se oportunamente o som de um realejo, reforçando uma certa paz transmitida pelos edifícios. Situado na Lindenstraße e projetado pelo arquiteto Daniel Libeskind o atual *Jüdisches Museum* está repleto de estímulos sensoriais de diversas ordem que não deixa o visitante indiferente. São exemplo o jardim *Der Garten des Exils* com os seus 49 pilares e com o chão inclinado que provoca no visitante uma sensação de completa desorientação e a torre do *Holocaust-Turm* com a sua escuridão e inclinação do chão provoca o emergir de profundo sofrimento. Num dos vazios do museu, *Die Leerräume des Museums*, está patente a instalação intitulada “*Shalekhet*” (“Folhas Caídas”) no Vazio da Memória que consiste num conjunto de rostos metálicos planos, que quando se caminha por cima provocam ruídos extremamente opressivos e com muito valor em termos acústicos. Um registo destes ruídos foi efetuado fazendo parte integrante do projeto. Eles

revelam bem a destruição da vida judaica na Europa levando à perda do sentido da vida das vítimas do Holocausto.

O Muro de Berlim, *Berliner Mauer*, construído em 1961, e o que resta dele, depois da sua queda em 1989, representa um aglomerado de histórias dramáticas do cidadão comum berlinense que importa invocar. Quando John F. Kennedy afirmou: “A solução não é muito linda, mas mil vezes melhor do que uma guerra”, será que ele queria dizer que uma nova guerra seria inevitável?

As seguintes afirmações: “Architecture is the will of an epoch translated into space: living, changing, new...” (Mies Van der Rohe citado em Rowe & Koetter, 1983, p. 28); “the new architecture is the inevitable logical product ... of our age” (Walter Gropius citado em Rowe & Koetter, 1983, p. 28) e “the architect’s task consists in coming into agreement with the orientation of his epoch ...” (Le Corbusier citado em Rowe & Koetter, 1983, p. 28), são reveladoras da relação da prática de arquitetura com a época histórica vivida pelo arquiteto. A obra arquitetónica é reflexo dessa relação. É o caso de Berlim onde coabitam edifícios de diferentes períodos históricos. A destruição dos edifícios, de grande parte da cidade, durante a segunda guerra mundial e a emergência da reconstrução, reforçou ainda mais esta diversidade arquitetónica. Ainda hoje Berlim se debate com decisões sobre essa reconstrução. Num inquérito levado a cabo em 2000 pelo *Forsa Institute (Gesellschaft für Sozialforschung und Statistische Analyse)*, a pedido do *Bundestag*, sobre a solução arquitetónica para a *Schlossplatz*, praça onde esteve edificado o *Palast Der Republik* da antiga GDR, 30% dos berlinenses era favorável à reconstrução dos antigos palácios, 23% favoráveis à combinação da antiga e da nova arquitetura e 10% favoráveis à nova arquitetura (Hughes, 2013, p. 7). As implicações arquitetónicas levantam obviamente questões como: o que é antigo?; O que é de hoje?; O que é utópico?; O que é tradicional?; Não estarão alguns edifícios das cidades fora dos seus contextos? Para estas interrogações, Colin Rowe e Fred Koetter (1983, p. 144) apontam a abordagem de colagem como a única forma de lidar com os problemas das cidades. Estas são: fragmentos do passado, presente e futuro; inspiram-se nos exemplos de trabalho de outras cidades; umas são mais científicas outras mais em linha com o pensamento do “*bricoleur*”; umas mais antigas, outras

mais contemporâneas; algumas mais racionais, outras mais desordenadas. Assim esta abordagem oferece a poética da Utopia, isto é o lado bom e belo de uma sociedade ideal, mas a justaposição de pequenos fragmentos num novo contexto permite a libertação das cidades da política da Utopia, isto é das ideias científicas que norteiam o urbanismo. Uma composição pós-moderna que permite às cidades recriarem novos sentidos com todos esses elementos. Berlim expressa-se definitivamente desta forma.

## **2. Memória descritiva do espetáculo**

### **2.1. Fundamentos**

#### **2.1.1. Seleção e justificação de textos poéticos e literários**

Os textos poéticos e literários utilizados na apresentação final são “colados” sobre uma base musical que determina a evolução temporal desta *performance*. Podemos imaginar trechos musicais sobre os quais são adicionadas pistas com textos ditos por *diseurs*. Não houve intenção, com estes textos, proporcionar uma narrativa clara (Spivey, s.d.). Apenas é feito um apelo direto ao público com as palavras. O poema de Pedro Sena Lino, *Nollendorfplatz. Berlin lovesong* (2013) espelha bem o amor que se pode ter por esta cidade. Arriscar-se-ia a dizer que ninguém fica indiferente a ela. Esse amor incontornável é ao mesmo tempo contraditório devido a todos os factos violentos aqui ocorridos ao longo de décadas. O poema é também muito cinematográfico, revelando “imagens” capazes de gerar momentos de rara beleza. O soneto de Walter Benjamin, *Vibra o passado em tudo que palpita* (1999), pretende caracterizar a praça Gendarmenmarkt. O título deste soneto é bastante sugestivo dada as características desta praça berlinense. *Der Kamin* (2013), sendo um poema da autoria de Ruth Klüger, escrito em Auschwitz, na altura com 13 anos, relata bem o sofrimento do povo judaico nos campos de concentração. *Deutschland* (Toller, 2001), poema de Ernst Toller, reforça ainda mais esse sofrimento. *A Minha Pátria? A Itália* (Quasímodo, 2001) de Salvatore Quasímodo é a imagem de uma Europa dilacerada pela guerra, no entanto os poetas não esquecem as atrocidades cometidas. *Ode aos socialistas austríacos* de Stephen Vincent Benét (2001) é mais um poema que reforça essa recusa ao esquecimento. O poema *E de repente é noite* de Salvatore

Quasímodo é uma porta aberta para o amanhã de alguém que perdeu tudo e todos os seus. É uma abertura de esperança no futuro.

### 2.1.2. *Composição musical*

A criação musical teve origem nas gravações efetuadas *in loco* no verão de 2012 em Berlim. De facto a surpresa é imensa quando se procede à escuta desses registos, daqui resultando um grande número de ideias. Durante o processo criativo, foi necessário seleccionar os “quadros” que iriam ser abordados neste projeto. Desde muito cedo ficou estabelecido que iriam ser tratadas as temáticas: Berlim antes da Primeira Guerra Mundial, o bailado da *Bauhaus*, o *Cabaret* Berlimense, o Holocausto, o Muro de Berlim e uma visão direccionada para o futuro desta cidade. Tornou-se claro que iriam ser utilizadas as ferramentas tecnológicas estudadas durante o curso, bem como o recurso a técnicas de colagem na criação. Dado o pioneirismo de Arnold Schoenberg, um dos primeiros compositores modernistas da música do século XX, era de supor que se homenageasse esta figura incontornável do dodecafonismo da segunda Escola de Viena. Pelo emergir da síntese sonora e da sua influência no processo criativo faz sentido abordar a música da corrente espectralista francesa dos finais do século passado. Nesse sentido definiu-se o trombone como o instrumento referenciador desta música. O trombone apresenta a seguinte tessitura (figura 7):



figura 7: tessitura do trombone

Para a construção da série executada por este instrumento, procedeu-se da seguinte forma: numerámos a sequência das notas de 1 a 12 como é apresentada (figura 8); a cada nota atribuiu-se uma determinada expressão (figura 9) e articulação (figura 10).



figura 8: numeração da sequência de notas



figura 9: expressão das notas



figura 10: articulação das notas

A expressão resulta da atribuição por coluna os seguintes símbolos:

<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>
<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>pf</i>
<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>
<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>


A duração das notas foi obtida por incremento da duração de uma semicolcheia  (figura 11). A sequência das notas resultou da ordem de geração aleatória dos doze primeiros números (função aleatórioentre do Microsoft Excel). Deve-se dizer que foram descartados todos os números que se repetiam até completar toda a série (figura 12).



figura 11: duração das notas



figura 12: a série e a sua invertida

Obteve-se assim a série e com os mesmos valores de expressão, duração e articulação, obteve-se a sua inversa, expressa a partir do sétimo compasso até ao final da partitura. Este trecho musical é utilizado ao longo de praticamente todos os quadros, sendo lembrado constantemente, dando um caráter de continuidade e tentando de alguma maneira centrar o público na essência desta *performance*.

No quadro "Intro" encontra-se um trecho, (figura 13) executado pelo trombone que é a "condensação" nas notas da série, patente na figura 12, que fazem parte dos harmónicos da nota Dó (figura 14).

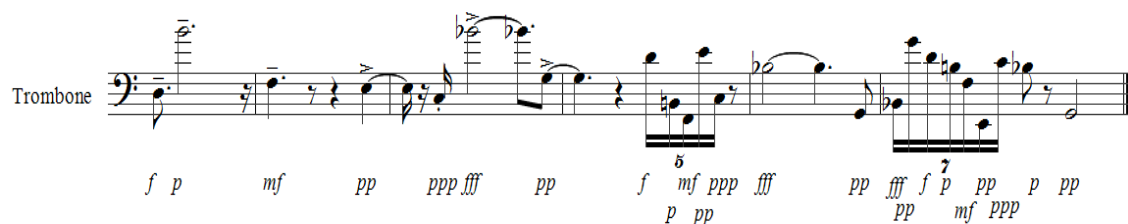
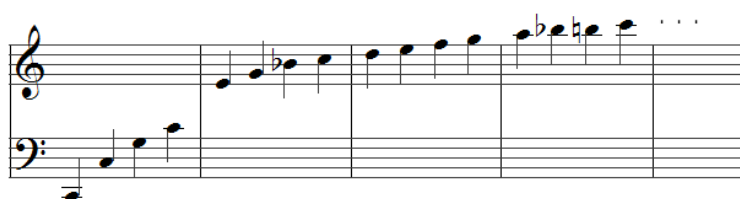


figura 13: condensação das notas da série



Se analisarmos as notas deste trecho verificamos que a primeira nota é um Ré, que é justamente a primeira nota da série que é harmónico da nota Dó. De seguida é tocado um Si natural e assim sucessivamente até à nota Sol (última nota do terceiro compasso). Segue-se uma repetição destas primeiras sete notas, finalizando na nota Sol do quinto compasso. Da primeira nota da septina até ao fim é a repetição das notas desde o Si bemol do terceiro compasso ao Sol do quinto compasso. No conjunto das notas deste trecho todas as notas são harmónicas da nota Dó, como supra citei. Tal como em *Espaces acoustiques* de Gérard Grisey, neste trecho é explorado o espectro da nota grave de Dó até às notas temperadas, pelo que exclui todos os micro tons, isto é, notas que distam menos de meio-tom entre as outras de um sistema temperado ocidental. De salientar que tanto a série como este trecho são colados em texturas sonoras, onde é explorada a síntese sonora.

#### 2.1.2.1. Captação de som *in loco*

A captação de som *in loco* efetuou-se com recurso a um gravador digital Edirol R-09HR com capacidade para gravar até 24 bit a 96 KHz no formato WAV, no entanto o utilizado foi WAV a 16 bit e 44,1 KHz. As gravações decorreram no *Jüdisches Museum* de Berlim, onde se ouve uma parte do poema de Heinrich Heine, *Die Loreley*, também em francês: “là-haut, des nymphes la plus belle, Assise, rêve encore; Sa main, où la bague étincelle, Peigne ses cheveux d'or.” e passos na instalação intitulada “*Shalekhet*” (“Folhas Caídas”) no Vazio da Memória, três gravações na *Neue Nationalgalerie*, uma das quais o som de uma instalação de homenagem a John Cage e uma gravação de um realejo na *Gendarmenmarkt*. Pretendeu-se com estas gravações que o som do objeto artístico ou histórico estivesse impregnado pelo som da vida quotidiana. Ao sons da instalação “*Shalekhet*” (“Folhas Caídas”) no Vazio da Memória foram utilizados na granulação de sons que se encontra praticamente em todos os quadros. A gravação do realejo é utilizada no quadro “*Na Gendarmenmarkt*”. As restantes gravações são utilizadas nas suas inversões no último quadro da *performance* “*Em direção ao futuro*”.



#### 2.1.2.2. Utilização do Software CSound na composição musical.

A qualidade do som resultante da síntese sonora em *CSound* é por certo uma mais valia para compositores que trabalham com o material sonoro que fará parte integrante da obra final. A escolha das diversas sínteses (aditiva, subtrativa, de modulação de frequência, modulação de amplitude, modulação em anel, etc.) resulta em sonoridades surpreendentes capazes de rivalizar com as sonoridades dos diversos instrumentos musicais. Na composição musical do quadro “Intro” foram utilizados dois instrumentos musicais da autoria de Richard Boulanger (Anexo D) que fazem parte da obra *Trapped in Convert* (Boulanger, 1979) revista em 1986 e em 1996. O primeiro instrumento resulta de diversas oscilações como se pode ver apenas no início da programação deste instrumento:

```
ifreq = cpspch(p5)                ; p7 = vib rate
                                   ; p8 = glis. del time (default < 1)
                                   ; p9 = freq drop factor
aglis expseg 1, p8, 1, p3 - p8, p9
k1 line 0, p3, 5
k2 oscil k1, p7, 1
k3 linseg 0, p3 * .7, p6, p3 * .3, 0
a1 oscil k3, (ifreq + k2) * aglis, 1
```

Só para o sinal  $a_1$  interferem dois osciladores, mas neste instrumento estão presentes seis sinais, o que já uma ideia de quantos osciladores foram necessários para produzir esta sonoridade. Este instrumento é utilizado no início do referido quadro e mantém-se até ao final deste de uma forma repetitiva. De salientar que as notas produzidas têm uma relação microtonal entre si:

i 1	0.0	24.12	0	11.057	523.251	0.001	17.8	0.99
i 1	1.0	21.76	0	11.049	932.328	0.001	10.2	0.99
i 1	3.6	17.13	0	11.082	880	0.001	11.3	0.99
i 1	6.2	15.02	0	11.075	987.762	0.001	10.5	0.99
i 1	8.4	13.85	0	11.069	1046.502	0.001	13.8	0.99

Na quinta coluna estão os valores das notas em *pitch*. Os valores deste nas notas com tempera ocidental chega apenas às centésimas, isto é, 11.00 seria um Dó, 11.01 um Dó#, 11.02 um Ré. Neste caso este trecho começa numa nota, 11.057, que nem é Fá nem Fá# e assim continua, com notas fora da tempera do sistema de tradição ocidental, ao longo de todo o quadro. Por estas razões é muito difícil estabelecer-se qualquer relação tonal, ou mesmo atonal com este material. Ficamos apenas por uma avaliação sensorial da sonoridade que poderia classificá-la de surpreendente. As frequências da quinta coluna são todas pertencentes aos espectro harmónico da nota Dó, o que mesmo que não sejam as notas efetivamente ouvidas elas vão ter influência na oscilação. Por cima destes sons repetitivos são colados o segundo instrumento presente na obra *Trapped in Convert* (Boulanger, 1979), o trecho com os harmónicos de Dó tocado pelo trombonista, e por fim as palavras do poema de Pedro Sena Lino. O segundo instrumento sintetizado aparece como um evento que reforça uma certa estranheza e vem reforçar o que o primeiro instrumento já fazia, uma certa surpresa (Boulanger, 1979).

```
instr 2                                ; p6 = amp

ifreq =    cpspch(p5)                  ; p7 = reverb send factor

                                           ; p8 = lfo freq

k1  randi  1, 30                        ; p9 = number of harmonic

k2  linseg 0, p3 * .5, 1, p3 * .5, 0    ; p10 = sweep rate

k3  linseg .005, p3 * .71, .015, p3 * .29, .01

k4  oscil  k2, p8, 1,.2

k5  =      k4 + 2

ksweep linseg  p9, p3 * p10, 1, p3 * (p3 - (p3 * p10)), 1

kenv expseg .001, p3 * .01, p6, p3 * .99, .001

asig  gbuzz  kenv, ifreq + k3, k5, ksweep, k1, 15

outs  asig, asig

garvb =    garvb + (asig * p7)

endin
```

É novamente utilizado o programa *CSound* na criação de uma textura sonora, que é a base onde todo o outro material sonoro é colado, no quadro “O Muro”. O *patch* (Anexo E) utilizado é o de Stefano Valli, *Rilley In C*, (Valli, 2009). É constituído por diversos padrões rítmicos, cinquenta e três, podendo ser utilizados nove em simultâneo. Para cada utilizador pode ser alterado o tempo, a intensidade, o volume, o panorama, bem como a gama de oitavas, o volume e a reverberação global. Este *patch* foi manipulado, ao mesmo tempo que se gravava todo o evento. Mais tarde foi recortado o material sonoro e só se aproveitou o equivalente a trinta segundos de uma gravação de aproximadamente seis minutos.

#### 2.1.2.3. Integração do software de programação MAX MSP.

O recurso ao software de programação Max Msp foi fundamental na criação das sonoridades que estão patentes nos quadros: “Na Gendarmenmarkt” e “Bauhaus e o ballet Triádico”. Ouve-se ao longo destes dois quadros uma “granulação” do som produzida com o recurso a um *patch* da nossa autoria (Anexo F).

O ficheiro de som sujeito a granulação foi o que continha o registo de passos na instalação intitulada “Shalekhet” (“Folhas Caídas”) no Vazio da Memória do *Jüdisches Museum* de Berlim. Este ficheiro é importado para o *patch* na secção *Input*, como representada na figura 15. De notar que se pode também inserir sinal áudio direto, de um sistema de som externo. O som é gravado no *patch* num espaço, *buffer*, previamente programado em termos de

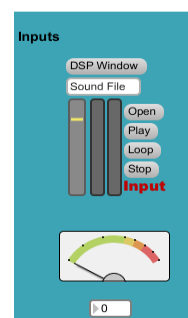


figura 15: Inputs

tempo de gravação. Só depois desta operação é que se procede à granulação do som propriamente dita numa outra secção *Activar Granulação* (figura 16). Nesta escolhe-se a parte do ficheiro de som que queremos granular (âmbito), estipulando o início e fim dessa parte, parâmetros que controlam a natureza da granulação, (densidade, número de pontos amostrados e sua multiplicação, duração, transposição e espacialização). Seguidamente o som é tratado com a introdução de atrasos, *delay* e *reverberação*.

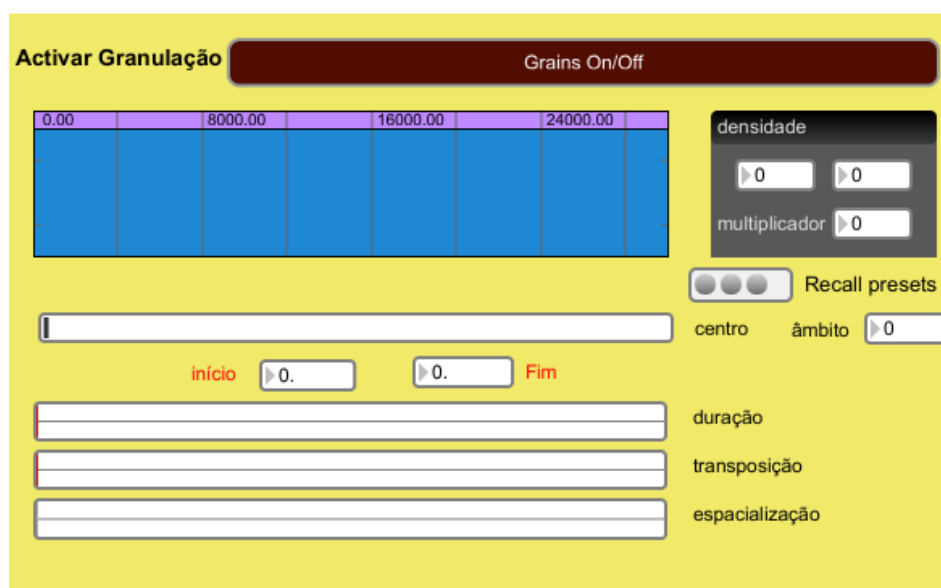


figura 16: controle dos elementos da granulação

Resultou daqui uma sonoridade muito rica dado o espectro de som obtido, mas exigente, uma vez que existem muitas baixas frequências apenas audíveis em sistemas sonoros de grande qualidade.

No quadro “*Bauhaus e o ballet Triádico*” ainda se recorreu a um *patch* construído ao longo do seminário sobre Max Msp, figura 17 (Anexo G). Basicamente, este permite a criação na vertical de três vozes com diferentes instrumentos, neste caso instrumentos MIDI e oito notas na horizontal. Este esquema permite facilmente produzir sonoridades com

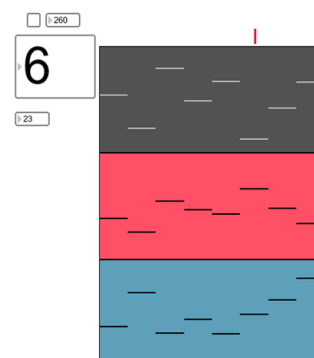


figura 17: *patch* três vozes

recurso ao mínimo material de base. São assim controlados as notas, o tempo a que estas são reproduzidas e a altura global do conjunto das notas musicais. Estas sonoridades acompanham a terceira parte do referido quadro, depois das referências musicais evidenciadas.

#### 2.1.2.4. Edição de áudio com recurso ao CUBASE 5 na criação.

A “moldagem” do som cedo esteve associada aos sistemas de som. No entanto com a emergência das tecnologias ligadas ao discurso “informo”, tornou-se usual a utilização e apropriação de ferramentas tais como: *audio sequencer*, *mix/mastering plug ins*, *audio workstations*, instrumentos virtuais, etc.. Poderíamos pensar que a

finalidade do tratamento do som era simplesmente melhorar a qualidade deste, no entanto a escolha e utilização de diversos efeitos sonoros em instrumentos como a guitarra elétrica, o baixo elétrico, a bateria amplificada, sintetizadores, pianos elétricos, etc., prende-se obviamente com os estilos musicais. A execução musical, consubstancializada na combinação dos instrumentos musicais e efeitos sonoros, tem então preocupações estéticas. Gary Gottlieb afirma:

“The fundamental mandate of anyone working in audio has not changed over the years. It still involves understanding and utilizing signal flow to our greatest advantage. The role of the engineer or sound designer, however, entails much more than simply passing signal from source to speakers. It involves shaping that sound in a way that makes it aesthetically appropriate for its particular use.” (Gottlieb, 2007, p. 4)

Além disso, novas formas de composição musical emergem com a utilização do próprio som no ato de composição. Com a gravação, memória do som, a tónica volta a estar neste. A gravação permite a manipulação, a montagem e a tomada de decisões na composição musical. Com a mediação de equipamentos eletrónicos e o desenvolvimento de técnicas de *multi-track recording* e de *overdubbing*, a notação musical foi pulverizada deixando de ser capaz de poder representar a obra musical que recorre a novas sonoridades e novos instrumentos musicais.

“notation is no longer able to encompass the possibilities of the new instruments available to music, even as it is unable to aestheticise the new vocabulary of sound which machinery, modern warfare, factories, city life and so on have created.” (Cutler, 1984, p. 286)

Além disso essas técnicas, *multi-track recording* e de *overdubbing*, permitem que a composição musical possa deixar de ser uma atividade solitária para passar a ser coletiva:

“The argument for working in and with the new media, then, is this: bourgeois 'art' music, that is to say, music mediated by notation, is incapable of developing the aesthetic and productive power of the new

media, because these media innately favour collective work and relations inimical to bourgeois relations.” (Cutler, 1984, p. 289)

A edição dos ficheiros de áudio, produzidos durante a composição musical, evidencia uma verdadeira arte da colagem, já que alguns pedaços desses ficheiros são trabalhados, (cortados, invertidos, deslocalizados, transformados pelos variados efeitos sonoros), de maneira a compor a obra final. Foi nestes pressupostos que foi utilizado o sistema de produção musical *Cubase5* da *Steinberg*. A placa de som utilizada foi uma M-AUDIO FireWire 410.

No quadro “Intro” o resultado sonoro do instrumento musical da autoria de Richard Boulanger é uma pequena parte (figura 18) que se encontra na primeira pista *intro 1*. Este pedaço é colado imediatamente a seguir ao anterior na mesma pista até

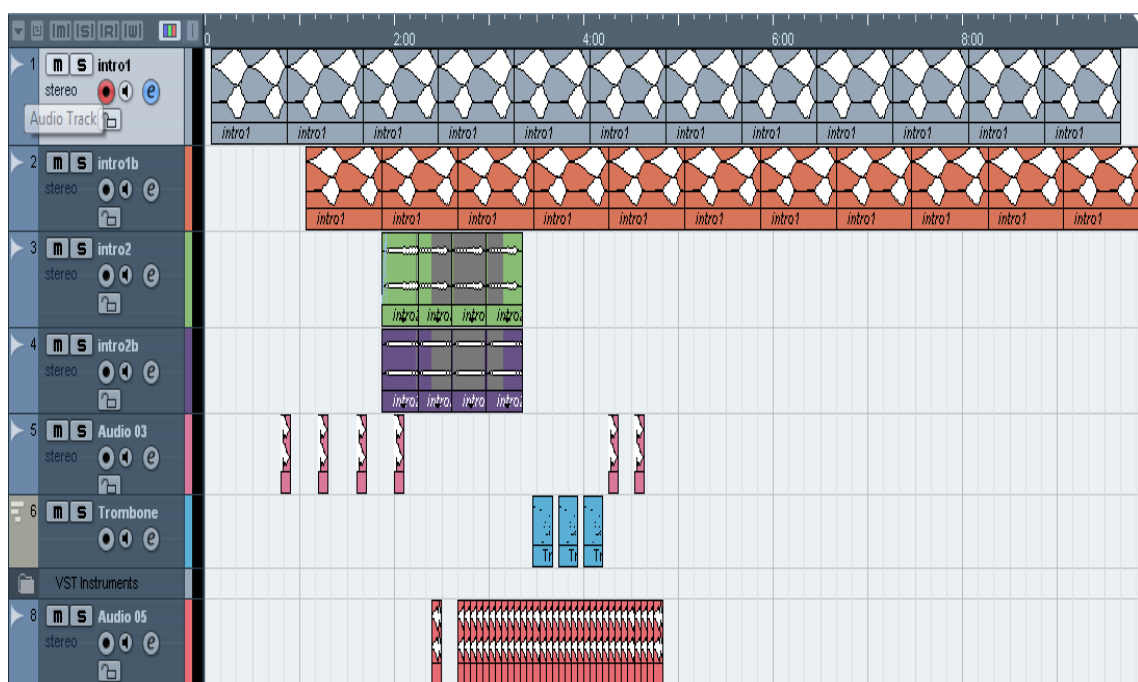


figura 18: pistas do quadro “Intro”

aos nove minutos e quarenta segundos.

Esta pista foi equalizada com equalizadores paramétricos e reforçada com reverberação. Estas sonoridades foram replicadas na pista dois para dar a sensação de movimento com recurso à *panorâmica* das duas pistas. Na pista cinco e oito encontram-se pequenos “retalhos” do mesmo material sonoro tratados com *equalização*, *reverberação* e *compressão*. Na pista três e quatro encontra-se o segundo

instrumento de Boulanger tratado com *equalização, tremolo, phaser, compressor e delay*. Na pista seis encontra-se um trombone em instrumento MIDI que só foi utilizado em ensaios, uma vez que essa partitura foi tocada ao vivo pelo trombonista. Esta pista corresponde à “condensação” nas notas da série supra citada, que fazem parte dos harmónicos da nota Dó. A partir dos quatro minutos e cinquenta segundos apenas os instrumentos das pistas um e dois continuam até ao fim, intervalo de tempo no qual é recitado um poema de Pedro Sena Lino, *Nollendorfplatz. Berlin lovesong* (Lino, 2013).

No quadro “*Na Gendarmenmarkt*”, na pista um, encontra-se o resultado final da granulação do ficheiro WAV que continha o registo de passos de pessoas na instalação “*Shalekhet*” (“Folhas Caídas”) no Vazio da Memória do *Jüdisches Museum* de Berlim (figura 19). Nesta pista não houve necessidade de se fazer qualquer tratamento posterior do som, dado que o som produzido é equilibrado em termos de frequências, isto é, abarca grande parte das frequências do espectro audível e já se

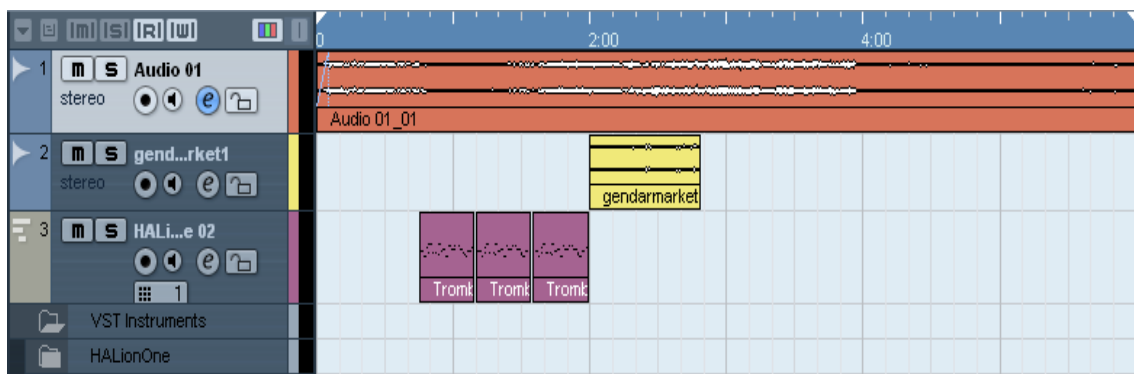


figura 19: pistas do quadro “*Na Gendarmenmarkt*”

encontra equilibrado em termos de reverberação.

Na pista dois encontra-se o som do realejo gravado nesta praça. Esta pista foi editada, retirando-se alguns sons demasiado audíveis e tratado com os efeitos *stereo enhancer* e *reverberação*. A partir dos dois minutos e cinquenta é dito o soneto de Walter Benjamin *Vibra o Passado em Tudo o que Palpita* (1999, p. 53). Está também presente na pista três, o trombone, que serviu apenas para os ensaios.

No quadro “*Bauhaus e o ballet Triádico*” encontra-se na pista um e dois o início da obra de Paul Hindemith, *Musik für mechanische Instrumente nº1, Op.40/2*, (Hindemith, 1926) (figura 20). Utilizaram-se duas pistas para poder criar um efeito de espacialização com recurso à *panorâmica*. Ambas foram tratadas com *compressor* e

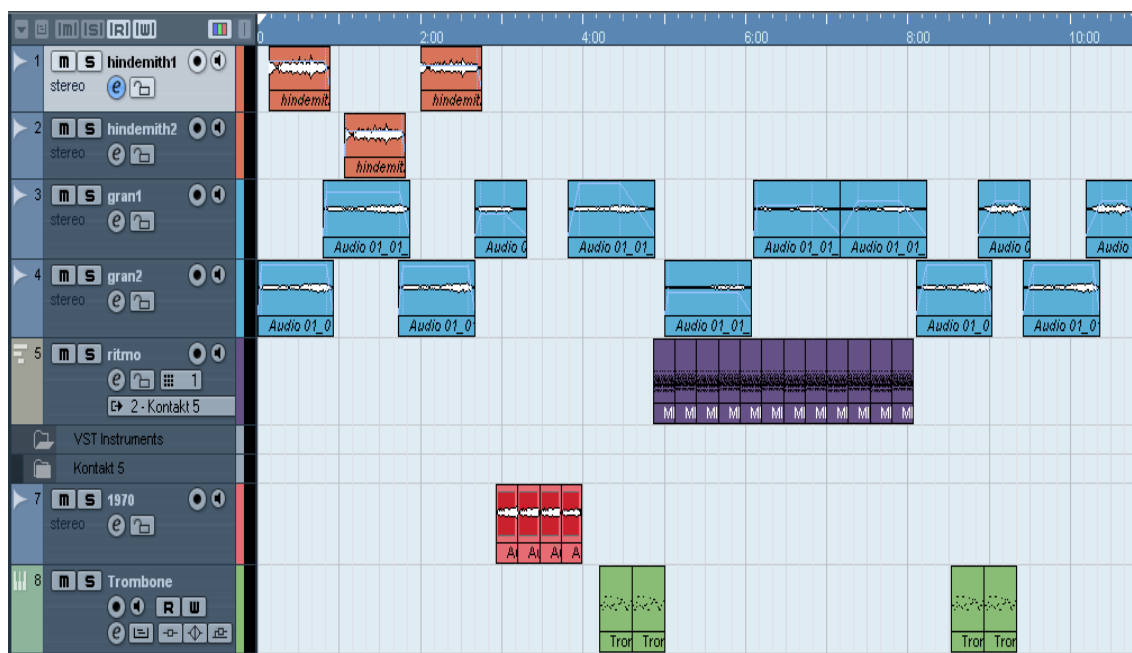


figura 20: pistas do quadro “*Bauhaus e o ballet Triádico*”

*reverberação*. Na pista três e quatro encontram-se “pedaços” do ficheiro de som resultante da granulação anteriormente referido, tratadas também com *compressor* e *reverberação*. Na pista cinco encontra-se um instrumento *MIDI* que se obteve a partir do *software Max Msp* em *rewire* com o *Cubase5*. Isto significa que enquanto se manipulava o *patch* em *Max Msp*, gravava-se o resultado dessa manipulação em *Cubase5*. Mais tarde modificou-se nesse registo o instrumento *MIDI* original para um instrumento *VST* da *Steinberg*. Na pista sete encontra-se um ficheiro de som que corresponde ao início da música de Erich Ferstl, composta para uma reconstituição para televisão do *Das Triadische Ballett* de Oskar Schlemmer (Schlemmer, 1922) por Marianne Hasting em 1970. Este trecho foi tratado por *equalizadores paramétricos*, *multiband compressor*, *chorus*, *stereo delay* e *reverberação*. Por fim na pista oito encontra-se novamente o trombone que só foi utilizado em ensaios.



Na pista um do quadro “*Cabaret berlinense*” (figura 21) encontra-se uma parte da canção *Der Song vom Nein und Ja* (Lenya, 1930) de Kurt Weill, da *Die Dreigroschenoper*, “A Ópera dos três vinténs”, de Bertold Brecht. Foi necessário tratar esta pista com um *dual filter* e *limiter*. Na pista dois temos uma referência ao início da música anterior, com *dual filter*, *limiter* e *reverberação*. Na pista três temos uma espécie de piano “preparado” com um instrumento VST. Na pista quatro temos um baixo também com um instrumento VST. Por fim nas pistas sete e oito está um trombone que só serviu para audição nos ensaios.

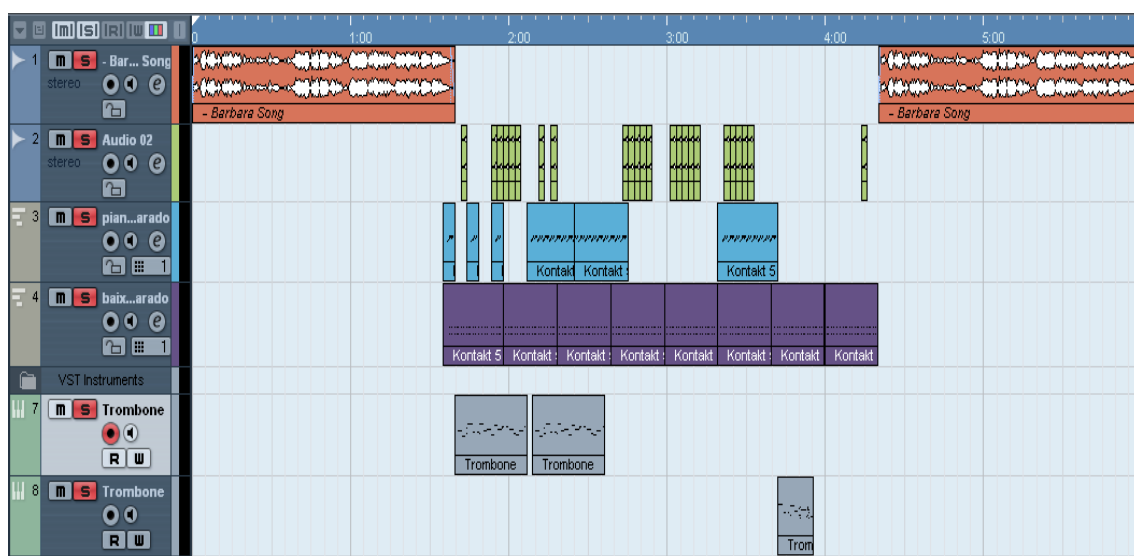


figura 21: pistas do quadro “*Cabaret berlinense*”

No quadro “*Memórias do Holocausto*” está presente áudio que apenas recebeu um pouco de reverberação. São as palavras de um oficial nazi no filme “*The Book Thief*”, (Zusak, 2013) um filme de Brian Percival, o poema *Der Kamin, A Chaminé* (Klüger, 2013) de Ruth Klüger e os passos gravados na instalação intitulada “*Shalekhet*” (“Folhas Caídas”) no Vazio da Memória do *Jüdisches Museum* de Berlim.

No quadro “*O Muro*”, figura 22, a pista um, dois, três, quatro, cinco e seis resulta do aproveitamento do ficheiro de som gravado a partir do *patch* de Stefano Valli, *Rilley In C* (Valli, 2009). O som apenas foi equalizado e introduzida reverberação.

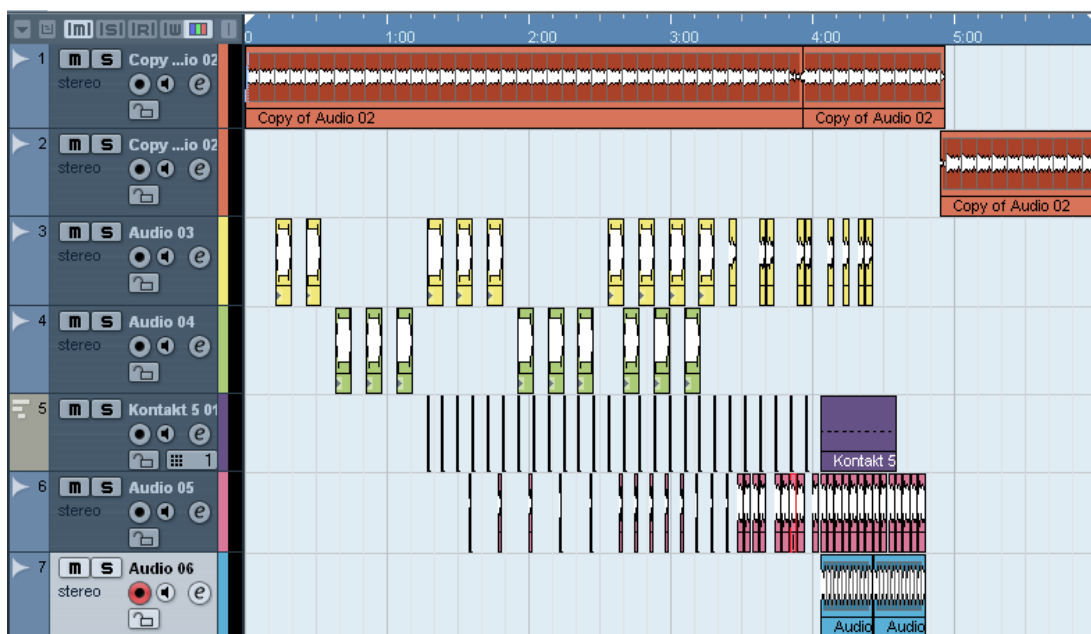


figura 22: pistas do quadro “O Muro”

O último quadro “*Em direção do futuro*” apresenta na pista um o som de um *cluster* repetitivo emitido por um instrumento VST *fair ground organ*, sem qualquer tratamento sonoro, figura 23. Nas pistas dois, três, quatro, cinco e seis estão as gravações invertidas efetuadas na *Neue Nationalgalery* em Berlim. Nestas pistas colocou-se acima de tudo reverberação.

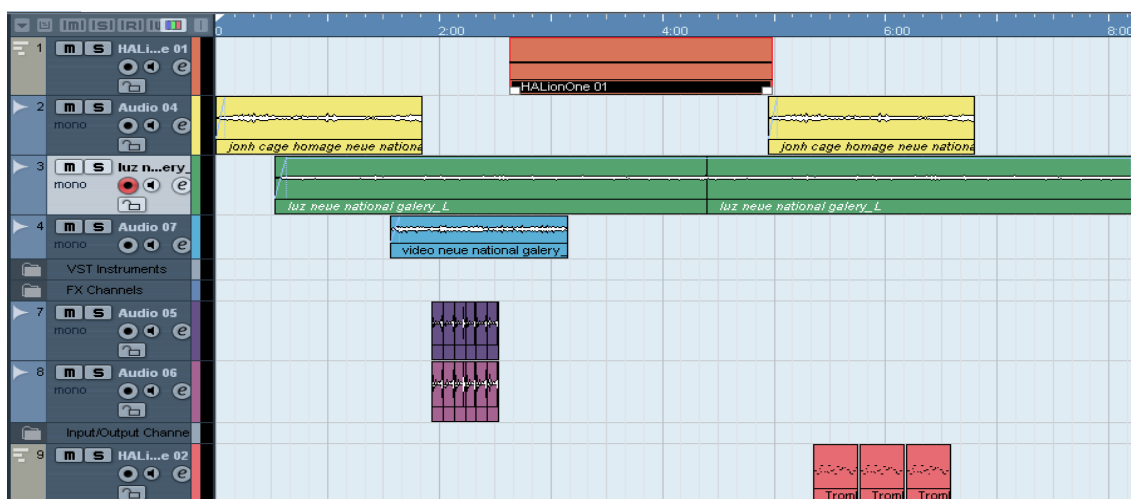


figura 23: pistas do quadro “Em direção do futuro”

### 2.1.3. Performance teatral

Estabelecida as linhas gerais e a integração das diversas linguagens na *performance*, foi dada, intencionalmente, liberdade total nos processos criativos e

desempenho a cada *performer*. Cristina Paiva, atriz, sobre as linhas gerais que nortearam a sua *performance* e o seu processo criativo (Anexo H) refere e destaca os seguintes aspetos: “tornar minhas as palavras; ... arquitetura vocal para o texto de Pedro Sena Lino...; ... diluição dos textos no espetáculo ...; ... dar corpo aos textos, torná-los não apenas audíveis mas “visíveis” para o espetador...; ... a minha passagem é quase a de alguém que observa e comenta...”. Estas palavras confundem-se com a definição dada de *to perform*, uma relação entre ser, fazer, mostrar o que fazemos e explicar o que estamos a mostrar. De facto a atriz posiciona-se perante a *performance* geral como alguém que vê comportamentos comentando-os com os poemas que “recita”, estados de alma geradores de tensões. É como se de dentro dessa *performance* geral um *performer* tivesse a função de “contar”, explicar toda a *performance*. Não existe portanto uma narrativa clara, mas diversas narrativas que ganham corpo e emoção com a *performance* de todos os intervenientes que obrigam a pensar sobre as questões de uma maneira perturbadora e muitas vezes desconfortável.

#### 2.1.4. *Performance Coreográfica*

Esta *performance* revelou-se da seguinte forma, segundo as palavras da sua autora, Lia Vohlgemuth. O quadro *Bauhaus e o ballet Triádico* está dividido em três partes distintas: a primeira, coreografada, pretendendo retratar a evolução da dança, apresenta movimentos de dança clássica de diferentes exercícios de *barra* encadeados. Apresenta também colagem de *enchaînements* e movimentos dos exercícios de *pliés*, *adagio*, *pirouettes* e saltos. Os movimentos de ligação entre as frases musicais são passos. Na primeira frase musical a bailarina permanece no canto superior esquerdo executando *pliés* acabando em *piqués* em diagonal na direção do canto inferior direito. Na segunda frase no canto superior direito executando *développés* e *pas de valse* acabando com *pirouettes* na diagonal para o canto inferior esquerdo. Na terceira frase, deslocada para o centro do palco em *piqués*, a bailarina executa movimentos de braços e saltos. A segunda parte não é coreografada no sentido de marcações rígidas, acontece uma “transformação” para uma bailarina mecânica, primeiramente com os braços, depois as pernas e por fim o resto do corpo,

combinando com expressões faciais e corporais numa espécie de jogo com o público. Incorporou-se *piqués* “mecânicos” com deslocamento paralelo ao limite do palco de frente para o público. No fim desta parte dá-se outra transformação à frente no centro: mudança de *en-dehors* para paralelo com desarticulação do corpo ao som do trombone. Na terceira parte executa-se uma coreografia improvisada, contudo com algumas regras: muito ligada à música, com *canons*; jogo com inícios de movimentos clássicos e posterior “fragmentação”; uso do chão; repetição nas diagonais com movimentos de *pirouettes*, clássico e movimento livre; deslocamento livre por todo o palco; dinâmica e tensão crescentes até ao final.

No quadro *Cabaret Berlinense*, na primeira parte, foi estabelecida uma coreografia bem marcada com troca de posição de braços, cabeça e pernas, recorrendo à repetição, recriando uma possível condição de vida de alguém trabalhando nesse lugar. Uma segunda parte acontece com a mudança da linguagem musical tornando-se a coreografia, conjuntamente com a música, mais obsessiva. Esta obsessão revela-se na interação com a atriz com repetições de movimentos e quedas lembrando a coreografia de Pina Bausch em *Café Müller*. Por fim, numa terceira parte, acontece um “voltar a si” com recurso a expressões faciais e gestos teatrais com a sonoridade de fundo da canção de Kurt Weill, *Barbara Song*.

Em *Memórias do Holocausto* toda a coreografia é influenciada pelas palavras, ritmo e pausas (respirações) do texto. Com elementos de improvisação conjugados numa coreografia bem marcada, recorrendo a movimentos de braços, tronco e cabeça, um posicionamento central e bem perto do público, dançando até à exaustão, é o momento mais tenso do espetáculo.

Para a coreografia de *O Muro* uma linha perceptível pelo público foi criada simbolizando-o. Todos os movimentos, improvisações e repetições andam em torno de uma sensação de aprisionamento e de impedimento. Essa linha é mais tarde “destruída” dando lugar a movimentos circulares, recorrendo a saltos que demonstram uma certa alegria.

A coreografia de *Em direção do futuro* inicia-se com a bailarina a fazer parte do filme projetado, colocando-se de costas para o público. Após a imagem de uma

estátua de um anjo aparecer no filme iniciam-se os movimentos de braços amplos da bailarina, tornando-se cada vez mais repetitivos e rápidos. Mais tarde, quando se ouve um *cluster* muito ritmado, inicia-se uma improvisação com movimentos circulares, saltos, idas ao chão, de uma forma livre.

#### 2.1.5. *Performance Vídeo*

O material utilizado para a criação do vídeo provem de captação in loco de imagens de Berlim feita pelo autor, de imagens de documentários sobre Berlim e produção original de figuras geométricas. As partes adequadas a cada um dos quadros serão descritas ulteriormente.

Todo o trabalho de vídeo tem como base os escritos de William Seward Burroughs sobre a técnica de *cut-ups* tal como este sugere para a imprensa subversiva em *The Electronic Revolution* (Burroughs, 2005, p. 14). Pretende-se com esta técnica produzir um pensamento com recurso a corte e colagem tanto de textos escritos como de registos áudio e vídeo subvertendo o sentido inicial imposto pela linguagem. Neste contexto imagens reais foram transformadas, manipuladas, aproximando-se o resultado final da quase-animação. Estas obras de arte refletem também a pintura do seu autor, Paulo Moreira, bem como a *street art* e a obra de Gerhard Richter. Toda esta fundamentação é da autoria do artista plástico e *performer* Paulo Moreira em conversa com o autor deste projeto.

Depois de receber a banda sonora carregada de sonoridades que lembram imagens cénicas, o processo criativo iniciou-se com recolha de elementos que iriam compor esses filmes. A partir de algumas imagens da autoria do autor do projeto em Berlim, de documentários e de reportagens, alguns deles históricos sobre esta cidade, colocaram-se recortes dessas imagens por cima da linha temporal da música num *software* de mistura de vídeo em tempo real *ArKaos GrandVJ*. Outras imagens, às quais damos o nome técnico de *backdrops*, foram misturadas com esse conteúdo inicial. O resultado dessa mistura foi compilado no programa de edição de vídeo *Sony Vegas*. No entanto no quadro “*Bauhaus e o ballet Triádico*” foram criadas 220 imagens geométricas no programa de edição de imagem *Photoshop* de modo a criar uma animação no programa de edição de vídeo.

Este conjunto de obras de *vídeo-art* está impregnado de colagens sobre colagens com estruturas aleatórias, deixando ao público a última interpretação uma vez que se rejeitou a imposição de uma narrativa clara.

#### 2.1.6. *Performance Trombonista*

A *performance* do trombonista resulta tanto da partitura escrita para este instrumento, como das circunstâncias cénicas exigidas para o espetáculo. De facto para além do seu trabalho como músico, ao trombonista foi pedido para contracenar com a atriz e com a bailarina, o que tornou a sua *performance* mais eclética. Desta interação com os restantes *performers* resultou um reforço cénico nomeadamente no quadro *Cabaret Berlinense*, onde o refrão da *Barbara Song* é reforçado pelas notas emitidas pelo trombone. Dada a pouca experiência de escrita para este instrumento, nos quadros *Intro* e *Cabaret Berlinense* a partitura não é tocada tal como foi escrita, uma vez que algumas das notas são demasiado rápidas e pouco confortáveis para o instrumentista. Como solução para este desconforto optou-se pela introdução de dois *glissandos* na partitura. No final do espetáculo é pedido ao trombonista que toque em guitarra os primeiros acordes da música de Lou Reed *In Berlin by the Wall...* .

#### 2.1.7. *Performance Sonoplastia*

Esta *performance* prende-se com todo o trabalho realizado até ao dia da estreia e com o decorrer da mesma. Sobre o trabalho antes da estreia algumas considerações têm que ser feitas:

No primeiro quadro *“Intro”*, no momento em que a atriz *“recita”* o poema de Pedro Sena Lino, alguns efeitos sonoros são produzidos e emitidos em tempo real. São exemplos: a alteração da voz da atriz no início do poema e o aumento da reverberação em determinadas partes do texto, ambas com o objetivo de acrescentar mais intencionalidade a este quadro;

No quadro *“Memórias do Holocausto”* às palavras de um oficial nazi no filme de Brian Percival, *“The Book Thief”*, (Zusak, 2013) juntam-se ruídos de fundo com baixas frequências e o bater de um grande portão de cárcere a fechar-se, ambos os ruídos tiveram funções dramáticas;

No quadro “*O Muro*”, no momento da queda ouvem-se as vozes da multidão em festa reforçando a emoção desse quadro;

No quadro “*Em direção do futuro*” no final ouve-se a voz de John Fitzgerald Kennedy diante do Muro de Berlin, dizendo *Ich bin ein berliner*, que tem uma função dramática e de alguma forma de reconciliação, de todos os que assistiram e assistirão a esta *performance*, com Berlim.

Durante a estreia no primeiro quadro o sonoplasta elevou a amplitude produzida pelo sistema de som da sala até incomodar, mesmo fisicamente, as pessoas do público para que ninguém ficasse indiferente.

#### 2.1.8. Iluminação do espetáculo

Dado que a presença da projeção de filmes foi uma constante neste projeto, a grande preocupação do desenho de luzes foi proporcionar “recortes” de luz que não entrassem em conflito com a luz projetada sobre o ciclorama. Optou-se por “recortes” de luz com pouca intensidade, reforçando o caráter melancólico e obsessivo da *performance*. Nos quadros *Na Gendarmenmarkt* e *O Muro*, resolveram-se questões cênicas com recursos ao desenho de luz. No primeiro a “passadeira” de luz projetada no chão por cima da qual a atriz recita o soneto de Walter Benjamin e no segundo a divisão do palco em duas zonas bem distintas, uma iluminada e a outra não iluminada, simbolizando o Muro de Berlim. Aproveitou-se o ciclorama para se projetar luz colorida nos quadros *Cabaret berlinense* e *Memórias do Holocausto* reforçando a ambiência desejada para cada um desses quadros.

### 2.2. Quadros – anotações dramatúrgicas

#### 2.2.1. “Intro”

Este primeiro quadro (anexo I) tem início com a música e sala completamente às escuras. A bailarina entra em cena, deslocando-se para o local onde se encontra um cabide com o seu guarda-roupa, que entretanto foi iluminado. Começa a sua *performance*, continuando o aquecimento que tinha iniciado nos bastidores (anexo J). O trombonista entra em cena saudando a bailarina, também ele ambientando-se ao espaço, começando a tocar escalas e arpejos e dirigindo-se para o seu local que

também já se encontra iluminado. Por fim entra a atriz que saúda os restantes *performers*, iniciando os seus vocalizes de aquecimento da voz. Assumem-se assim as ações de trabalho de bastidor e de saudações de cordialidade como parte integrante da *performance*. O trombonista instala-se perto da sua estante e toca uma série defetiva, uma vez que esta apenas contempla as notas de uma série que são harmónicos da nota dó, enquanto a bailarina e a atriz param os seus exercícios de aquecimento e se colocam de costas para o público. Depois deste evento, a atriz recita o poema *Nollendorfplatz. Berlin lovesong* (Lino, 2013) de Pedro Sena-Lino bem perto do público, para se conseguir um momento intimista. Palavras deste poema remetem para o universo de Win Wenders no seu filme *Der Himmel über Berlin*, (Wenders, 1987) “As Asas do Desejo”, no qual dois anjos velam pelas almas perdidas sós e depressivas. O poeta revela-nos Berlim como se das palavras do anjo *Damiel* (Bruno Ganz) se tratasse, aquele que desejou tornar-se humano depois de se apaixonar pela trapezista *Marion* (a saudosa Solveig Dommartin) no filme de Wenders. Encarando a morte como uma possibilidade, significa também que anjo se torna humano, “...sei que nunca vamos chegar um ao outro. é por isso que quero que morramos juntos - dois tempos sobrepostos, como as galáxias amam” (Lino, 2013)<sup>7</sup>. O áudio *intro* introduz-nos no caráter de toda a *performance*.

### 2.2.2. “Na Gendarmenmarkt”

Quem visita a praça *Gendarmenmarkt* (anexo I) fica impressionado com o conjunto arquitetónico formado pelas catedrais alemã e francesa (*Deutscher und Französischer Dom*) e a sala de concertos *Konzerthaus*. Sente-se uma ambiência de uma certa paz que nos revela uma Berlim estável e aristocrática, ao mesmo tempo que misteriosa. Este é o *leitmotiv* para o segundo quadro recriado nas imagens e no passeio da atriz com uma antiga e esbelta sombrinha. O soneto de Walter Benjamin (1999, p. 53), dito pela atriz durante aquele passeio, tenta também ilustrar esse passado. A ideia de que esta praça pode traduzir uma herança do passado está

---

<sup>7</sup> Do poema “Nollendorfplatz. Berlin lovesong”



associada ao início e título do soneto “vibra o passado em tudo o que palpita” O lado misterioso, que se encontra bem patente em todo este quadro, é reforçado tanto pelas sonoridades que resultaram da síntese sonora por granulação, como pela composição de vídeo resultante da sobreposição de imagens dessa praça e de pingos de água da chuva. No final deste, o trombonista toca a série e a sua invertida como se fosse a viragem do século XIX para o século XX, homenageando o serialismo de Arnold Schoenberg, um dos expoentes máximos da segunda escola de Viena (anexo J).

### 2.2.3. “Bauhaus e o ballet Triádico”

Neste quadro, cruza-se inicialmente a música de Paul Hindemith, *Musik für mechanische Instrumente nº1, Op.40/2*, (Hindemith, 1926), e o *Das Triadische Ballett* de Oskar Schlemmer (Schlemmer, 1922). De notar que não se sabe de fonte segura se esta música integrou a performance de estreia de 1922 do *Das Triadische Ballett*. Seguramente foi utilizada na de 1926. Torsten Blume afirma que:

“Oskar Schlemmer’s figures in artificial space reflect the technification of the human environment during the industrial era. With seriousness, and yet not without ironic distance, they thematize the adaptation of human beings to the logic and rhythms of the “machine age.”” (2009, pp. 133-136)

Foi neste contexto que a composição deste quadro (anexo I) se inspirou. Apesar de sabermos que os figurinos utilizados em 1922 limitavam os movimentos dos bailarinos, havia intencionalidade, nesta parte da *performance*, de fazer uma transição do bailado clássico para um bailado mais “mecânico”. Assim o figurino da bailarina inclui adereços que não limitam os seus movimentos, no entanto punhos azuis compridos e cónicos lembram timidamente o aspeto mecânico dos originais de Schlemmer. Após este evento, que tem como elemento musical de base a música de Hindemith e a granulação de som criada para o efeito (esta está presente durante todo este quadro), entramos num período da *performance* com referência à música de Erich Ferstl, composta para uma reconstituição do mesmo ballet por Marianne Hasting em 1970. Culmina com uma linguagem musical e coreográfica mais atual. Estes elementos contrastantes foram introduzidos de maneira a acentuar as diferentes representações do mesmo objeto. Não obstante, o vídeo, movimentos de cores em elementos

geométricos, ao mesmo tempo que homenageia o conceito *Bauhaus*, pela sua continuidade dá coerência interna a este quadro. De salientar que a série e a sua invertida é novamente executada pelo trombonista como se de uma lembrança se tratasse, como se Schoenberg sussurrasse ao ouvido dos espetadores (anexo J). Todos estes contrastes são entendidos como uma homenagem às vanguardas europeias, consideradas mais tarde como arte degenerada pelos nazis, evidenciada na mostra *Entartete Kunst*, realizada em Munique em 1937. Não podemos esquecer de que toda a arte considerada moderna era assim classificada pelo regime nazi. Adolf Hitler falava assim das suas intenções para com a arte e os artistas modernistas: “We will, from now on, lead an unrelenting war of purification, and unrelenting war of extermination, against the last elements that have displaced our Art.” (Xo, 2013).

#### 2.2.4. “Cabaret berlinense”

Neste quadro a premissa é retratar um ambiente de cabaret, (anexo I) tendo como referência Bertold Brecht e Pina Bausch. Esta parte da *performance* inicia-se com a canção *Der Song vom Nein und Ja* (Lenya, 1930) de Kurt Weill, da “*Die Dreigroschenoper*”, “A Ópera dos três vinténs”, de Bertold Brecht. Nessa canção *Polly Peachum*, a filha de *Jonathan Jeremiah Peachum*, confessa dissimuladamente aos pais o seu repentino casamento com o ladrão *Macheath*, um mulherengo e bígamo. De notar que *Polly* mal conhecendo *Macheath*, casou-se com ele sem que os pais dessem conta da sua ação. Foi com esta referência a uma mulher porventura sedutora e quase emancipada que a bailarina inicia a sua *performance*. Antes entra em cena a atriz fumando por uma boquilha, intromete-se com o trombonista músico, arrastando uma cadeira pela mão, acaba por se sentar. O ciclorama iluminado com luz direta de topo da frente para trás de azul e com luz direta na base de trás para a frente revela um cenário com características surrealistas, como nas encenações de Bob Wilson. Ao fim da canção *Der Song vom Nein und Ja* a música torna-se obsessiva querendo revelar uma discussão entre mulheres num ambiente decadente de um *cabaret*. Esse lado obsessivo é reforçado pelos movimentos bruscos da bailarina. Aqui a referência principal são os trabalhos de Pina Bausch, nomeadamente a coreografia da obra *Café Müller*. Bausch “pinta” este café de uma certa estranheza e raridade. Os eventos são

íntimos e misteriosos (Stegmann, 2010, pp. 6, 7), bem patentes num certo sonambulismo das bailarinas. Neste quadro a ideia de um certo olhar desencantado da vida por parte das personagens impõem-se, inundado por uma forte carga emocional. O desmanchar desta obsessão e o retomar do registo da *Der Song vom Nein und Ja* leva-nos a crer que estas personagens estão carregadas duma dualidade por vezes esquizofrénica. É um certo ambiente de alienação que se instala neste quadro (anexo J).

#### 2.2.5. “Memórias do Holocausto”

“Durante esta revolução nacional-socialista, por mais que a nossa nação prospere, não deveremos ceder na nossa determinação de nos purificarmos moral e intelectualmente a partir de dentro. Exterminaremos a doença que infetou a Alemanha nos últimos 20 anos.”<sup>8</sup> (Zusak, 2013)

É com estas palavras, na sua versão original, que começa o quadro sobre as memórias do Holocausto (anexo I). O ciclorama iluminado de vermelho reforça um dos momentos mais tensos da *performance*. A bailarina muda de figurino, desloca-se para frente e inicia o seu desempenho quando o fechar de um grande portão se ouve. Esse ruído é o despojar da liberdade, é o entrar numa morte que a vai consumir no final do poema *Der Kamin, A Chaminé* (Klüger, 2013). Foi opção dançar apenas com as palavras deste poema, ouvido em voz-off e dito em alemão. A bailarina dança de forma muito expressiva com todas as partes do seu corpo, incluindo o rosto, mas não se desloca no palco ficando bem junto do público, numa área iluminada muito restrita. No final da dança sobre o poema em alemão, a bailarina “morre” e a atriz recita o poema de Ernst Toller *Deutschland* num silêncio absoluto: “ Pelo postigo da cela vejo crianças brincar. Preso numa rude cela, anos de cárcere ... anos de martírio. (...)” (Toller, 2001, p. 262). De seguida, outro poema de Salvatore Quasímodo termina com “os mortos não se vendem” (2001, pp. 325-326) avivando a revolta e indignação, mas também o caminho

---

<sup>8</sup> Tradução das palavras de um oficial nazi no filme “The Book Thief”, um filme de Brian Percival.

da resistência. Continua com parte do poema “Ode aos socialistas austríacos” de Stephen Vincent Benét (2001, p. 301), voltando novamente ao de Ernst Toller *Alemanha*. No meio de tanta emoção, a atriz levanta a bailarina prostrada no chão, como se de uma ressurreição de tratasse. Tenta levá-la mas a bailarina recusa-se a segui-la. Finalmente, a atriz diz o poema de Salvatore Quasímodo “e de repente é noite”, marcando uma pausa muito prolongada antes do último verso:

“Cada um está só sobre o coração da terra

Trespasado por um raio de sol:

E de repente é noite.” (2001, p. 325)

No final do poema a bailarina caminha, como que perdida, com sonoridades gravadas numa das salas do Museu Judaico de Berlim. Nesta sala encontra-se a contribuição de Menashe Kadishman ao museu, a instalação intitulada “Shalekhet” (“Folhas Caídas”) no Vazio da Memória, um dos espaços vazios do edifício projetado por Libeskind. São mais de 10.000 rostos de boca aberta toscamente cortados em placas circulares de ferro formando uma camada espessa no chão. Quando se pisam e se olham esses rostos lembramo-nos dolorosamente do sofrimento das vítimas do Holocausto. É uma experiência perturbante e inesquecível. A bailarina continua a caminhar e encontra um violino que vai tocar como se de uma reaprendizagem do instrumento e da vida se tratasse, simbolizando uma réstia de esperança no dia de amanhã. Acaba por tocar a introdução da primeira partita para violino de Bach, terminando o quadro no auge de toda a *performance* (anexo J).

#### 2.2.6. “O Muro”

Era impossível criar-se uma *performance* sobre Berlim sem fazer referência ao Muro de Berlim (anexo I). Neste quadro o vídeo e a música juntos criam uma tensão que se mantém ao longo da sua duração. A música é minimal, muito repetitiva, para ilustrar o lado negro da separação das famílias e das mortes por tentativas de fugas para o outro lado do muro. Grande parte das imagens do filme parece ter sido captada através de uma ocular de vigia dos soldados responsáveis pela segurança da fronteira. São representados pedreiros na construção do muro, transeuntes berlinenses, o beijo

do russo Leonid Brejnev e o alemão Erich Honecker e o desmantelamento do muro. A bailarina dança em apenas metade do palco que se encontra iluminado. Há uma clara intenção de derrube do Muro uma vez que entes queridos, neste caso da bailarina, se encontram provavelmente do outro lado. Em determinado momento a música agita e a bailarina consegue derrubar o muro levando a uma explosão de alegria expressa nos cantares populares entretanto lançados pelo sonoplasta e nos movimentos da *performer*. Ora este momento de alegria não dura muito tempo voltando pouco a pouco à tensão inicial com o trombonista a tocar a série e a sua invertida novamente. Esta pós-queda pode também querer representar um certo questionamento daqueles que nasceram e cresceram em Berlim oriental. Será que este ato histórico valeu a pena, dado o sentimento de desilusão vivido por estes berlinenses. Para alguns destes, a reunificação não trouxe a plena tranquilidade. Um novo sentimento expresso hoje em dia pelos alemães é o que eles chamam de *Ostalgie*, uma tradução possível poderia ser *lestalgia*, isto é, uma certa nostalgia da Alemanha de Leste. O filme *Good Bye, Lenin!* (Becker & Handloegten, 2003) é uma ilustração deste sentimento. O quadro acaba tentando mostrar essa sensação de desilusão (anexo J).

#### 2.2.7. “Em direção do futuro”

Este quadro (anexo I) é inspirado nas modernas obras arquitetônicas que proliferam por toda a cidade de Berlim. São exemplos o edifício do *Reichstag*, o conjunto arquitetônico da *Potsdamer Platz* com o seu *Sony Center* (que integra o pórtico da fachada do *Hotel Esplanade*) de Helmut Jahn, a Neue Nationalgalerie de Mies Van Der Rohe e a *Berliner Philharmonie* de Hans Scharoun, o Arquivo da *Bauhaus* de Walter Gropius, o Museu do Holocausto de Daniel Libeskind, etc.. No vídeo sobrepõem-se imagens de monumentos emblemáticos e históricos (*Brandenburger Tor...*) com outras imagens de construções mais recentes representativas da arquitetura contemporânea berlinense. Os movimentos e as linhas curvas de certos edifícios (parte nova do *Reichstag* e *Sony Center*) dão uma sensação de força centrífuga e vertigem ao espectador. Essa sensação é acentuada pela coreografia executada pela bailarina, que inclui rápidas deslocções circulares e rodas com o

corpo. O som, que acentua esse lado vertiginoso, é a colagem das gravações do som *in loco* invertidas e dum *cluster* ritmado de notas que se repetem ao longo dum determinado período. Ouvem-se as palavras do discurso de John Fitzgerald Kennedy diante do Muro de Berlim *Ich bin ein berliner*, proferidas durante a sua visita, em 26 de junho de 1963. Os *performers* já perto do final não se movimentam, contemplando o vídeo. O trombonista volta a tocar as notas da série e da sua inversa lembrando o mote de toda a *performance*. A atriz volta a citar a parte final do poema de Pedro Sena Lino, lembrando o amor que se pode ter por esta cidade, tal como Lou Reed na canção “Berlin” (Reed, 1972). O trombonista transforma-se em guitarrista e a bailarina em cantora e executam a primeira estrofe da música de Lou Reed *In Berlin by the Wall...* repetindo-a até ao *blackout* final da *performance* (anexo J).

### 2.3. A colagem das partes

Foi inicialmente estabelecido que o elemento base de toda a *performance* seria a banda sonora composta para o efeito, que viria também a determinar a sua duração. Sobre esta banda sonora foi elaborado um trabalho criativo independente por cada um dos *performers*. Nos primeiros encontros apenas estiveram presentes a atriz, a bailarina coreógrafa, o sonoplasta e o compositor/encenador. Todas as suas ideias criativas foram aceites e introduzidas justamente sobre a banda sonora, como que coladas ao material sonoro. Foram estabelecidas algumas orientações quanto a marcações espaciais tanto da atriz como da bailarina. Posteriormente, ainda só com esses elementos, continuou-se as marcações espaciais e acertaram-se tempos de entrada de eventos musicais. Paralelamente desenvolveu-se um trabalho de parceria artista plástico – compositor/encenador, para a criação vídeo, tendo como base a banda sonora de todo o espetáculo. Esta criação foi minuciosamente trabalhada no sentido de reforçar os eventos musicais e as opções de encenação e de coreografia. As imagens são “coladas” sobre o som reforçando o lado obsessivo das composições musicais. De salientar que toda a criação de vídeo teve como suporte temporal a banda sonora composta para o efeito. Um outro processo criativo invulgar foi a coreografia do quadro “*Em direção do futuro*” a partir do vídeo. A opção coreográfica foi a de momentaneamente a bailarina fazer parte integrante do vídeo projetado na

tela, como que de uma única linguagem se tratasse. A *performance* do trombonista foi também ela minuciosamente ancorada na banda sonora para resolver o que estava escrito na partitura tendo em conta a função dramatúrgica do próprio *performer*.

### **3. Avaliação do espetáculo**

O espetáculo *Berlim: Bric-à-brac* foi apresentado no dia 5 de julho de 2014, no Cine Teatro de Sobral de Monte Agraço, perante 112 pessoas. A sua avaliação foi realizada pela aplicação de um questionário aos espetadores.

#### **3.1. Metodologia**

Para falar da avaliação é necessário informar de como foi divulgado o espetáculo junto da população, uma vez que foram utilizados meios comuns de comunicação com o público na divulgação e avaliação. Assim foram enviadas mensagens eletrónicas a convidar as pessoas a assistir ao espetáculo; este também foi divulgado pelos serviços da Câmara Municipal de Sobral de Monte Agraço nos seus canais habituais; o espetáculo foi divulgado pelas redes sociais.

A avaliação do espetáculo foi realizada através de inquérito. Inicialmente foi elaborado um pequeno questionário com o objetivo de recolher (i) dados biográficos dos inquiridos incluindo os seus hábitos de consumo cultural, (ii) apreciação dos espetadores acerca do espetáculo apresentado pelo autor deste trabalho e (iii) leituras feitas pelos inquiridos ao espetáculo assistido. Em suma, pretendia-se apurar se as intenções do autor tinham sido entendidas pelo público. O questionário é estruturado em três partes, o primeiro conjunto de perguntas, além da idade e do sexo incide sobre o número de espetáculos vistos, em média, nos últimos três anos; a segunda parte interroga se o inquirido gostou do espetáculo e porquê; e finalmente, a terceira parte pede ao inquirido para classificar o espetáculo ao qual assistiu num género, pergunta-lhe se ficou surpreendido com o espetáculo e porquê; se recomendaria este espetáculo a outras pessoas e que argumento apresentaria a justificar essa recomendação (Anexo K).

Para divulgar este questionário criou-se um formulário Google que foi enviado por correio eletrónico (os mesmos endereços já utilizados na divulgação) a todas as pessoas, no entanto pedia-se que apenas respondessem aquelas que assistiram ao espetáculo. Foi ainda enviado esse formulário a pessoas que assistiram ao espetáculo e cujo endereço eletrónico foi acrescentado à lista inicial, cerca de trinta pessoas.

### 3.2. Análise dos resultados

Dos dados recolhidos (Anexo L) não é possível discriminar quem são exatamente os respondentes, se são aqueles cujo endereço eletrónico se encontrava na lista inicial, ou aqueles cujo endereço foi acrescentado à lista inicial. O que se sabe é que dos cento e doze lugares para espetadores ocupados, responderam ao inquérito quarenta e sete espetadores o que faz uma percentagem de respondentes de cerca de quarenta e dois por cento, o que para o estudo em questão é uma dimensão da amostra aceitável. Poderíamos duvidar se quem respondeu viu efetivamente o espetáculo. Ora a tipologia das questões dissipa essas dúvidas.

O público inquirido é maioritariamente feminino uma vez que apenas dezoito indivíduos são do sexo masculino, cerca de trinta e oito por cento dos respondentes<sup>9</sup>, contra vinte e nove indivíduos do sexo feminino que perfaz uma percentagem de sessenta e dois por cento. De salientar o valor da moda nas classes das respostas à questão “Em média, quantos espetáculos viu nos últimos três anos?”, com características trimodais, isto é, existem três classes de respostas com o mesmo valor percentual de vinte e três por cento, são elas as pessoas que viram um espetáculo por mês, as que viram um por cada três meses e as que viram um por ano. A soma destas três classes já faz cerca de sessenta e nove por cento dos respondentes, o que não conhecendo valores nacionais, é um valor que se nos afigura, na nossa opinião baixo e pouco desejável nos hábitos de assistir a espetáculos. Ainda das pessoas que responderam, de salientar uma do sexo masculino que viu em média um espetáculo

---

<sup>9</sup> Escolheu-se o termo respondente em vez de inquirido, uma vez que as pessoas inquiridas podem não responder a determinados itens, o que não é o caso.



por semana nos últimos três anos, o que é um valor excecional. Sobre a idade dos respondentes de salientar a sua amplitude, dos nove aos oitenta anos.

Caraterizada a população inquirida, debrucemo-nos nas respostas às questões sobre o espetáculo. Todos os respondentes gostaram do espetáculo. São muito diversas as respostas relativamente às razões de terem gostado e vamos enunciar algumas delas. O mais novo, com apenas nove anos, responde de uma maneira singela: “gostei do trompete”, apesar de não aparecer no espetáculo nenhum trompete, a empatia com o trombone e o trombonista é evidente. A nossa respondente mais nova afirma: “Eu gostei do espetáculo porque dançaram muito bem, sabiam os textos de cor e contam uma história a partir da dança e da poesia” levantando um problema respeitante um dos fundamentos deste trabalho, “a *performance* art rejeita uma narrativa clara”, afinal esta jovem encontrou, ou recriou, uma história neste espetáculo, o que é curioso e seria bom poder explorar melhor estas palavras. Numa tentativa de encontrar um padrão de respostas comuns, nota-se neste item um certo afastamento das emoções por parte dos respondentes com idades compreendidas entre os onze e os dezanove anos. Dos vinte aos vinte e nove anos apenas responderam duas pessoas, uma das quais afirma que: “Foi diferente dos habituais”.

Fazendo uma análise de conteúdo dos enunciados das restantes respostas à primeira pergunta, dimanam categorias temáticas.

(i)O espetáculo provoca emoções

As razões apontadas pelos respondentes de terem gostado do espetáculo são essencialmente do foro emocional. De facto as razões emocionais evidenciadas, vão de encontro às funções da *performance*. Citemos a seguir algumas das respostas que corroboram esta afirmação.

“É um espetáculo que desperta os nossos sentidos, provoca/estimula várias sensações.”;

“Espetáculo cativante”;

“Gostei do espetáculo porque me emocionou, ri e chorei em momentos da peça, onde não havia texto”;

“Foi um espetáculo que me provocou emoções diferentes e às vezes contraditórias”;

“Foi um espetáculo de forte impacto emotivo mas ao mesmo tempo agradável de assistir”;

“Gostei porque me tocou cá dentro e me fez arrepiar a pele e humedecer os olhos.”.

Além de emoções ou sentimentos os respondentes referem que a performance provocou neles “sensação física”.

#### (ii)Qualidade técnica da *performance*

A qualidade técnica da *performance* é também outra razão apontada pelos respondentes na apreciação positiva do espetáculo. A entrega por parte dos *performers* foi total numa tentativa de influenciar, não importa de que forma, os espetadores, atingindo propósitos inerentes à *performance*. Esta opinião revela-se nas seguintes respostas:

“Visível entrega de todos quantos nele participaram.”;

“Qualidade, originalidade e clareza na representação.”;

“Foi feito por pessoas muito talentosas.”;

“Com muita qualidade sonora, cénica e de conteúdo. Considerei este espetáculo como um trabalho limpo e honesto.”;

“Destaco a prestação da bailarina, a potência da música, as declamações da atriz, as imagens projetadas...”.

#### (iii)Expressividade das linguagens não-verbais

Uma qualidade percebida é o facto do recurso à linguagem verbal ser dispensável, podendo a comunicação ficar a cargo da combinação das diversas linguagens artísticas. Denota-se esta percepção nas seguintes respostas:

“Porque o espetáculo ilustrou muito bem o tema. Eu, que não falo português, percebi e segui com interesse todo o espetáculo.”;

“Com simples movimentos, palavras ou sons conseguiu com que o público entrasse diretamente no tema.”;

“Uma mensagem passada através de música ,bailado e multimédia.”;

#### (iv) Integração das diversas linguagens

A multidisciplinaridade evidenciada pela junção das diversas linguagens artísticas é objeto de referência por parte dos respondentes. Essa qualidade resulta da boa interação entre as diversas linguagens, como é enunciada nas seguintes respostas:

“Boa interligação entre os momentos multimédia, de dança e declamação.”;

“Gostei da composição entre a imagem, o som e a dança.”;

“De imagem, poesia, e som.”;

“Pela transdisciplinaridade artística.”;

“Força/poder do jogo entre a palavra, som e imagem.”;

“A simplicidade de ter um ator, uma bailarina e um músico em cena... e tudo o resto vir não se sabe de onde...”;

“Achei uma junção bem conseguida de várias artes de *performance*: música, dança, poesia, vídeo, foto...”;

“Porque o espetáculo tinha uma continuidade harmoniosa, conjugando História, poesia, música e dança.”.

#### (v) Espetáculo inovador

A conjugação das diversas disciplinas numa abordagem transdisciplinar torna o espetáculo inovador. Esta inovação é percecionada:

“Pela sua singularidade...”;

“Por ser inovador...”;

“Porque foi diferente dos espetáculos que costumo assistir...”;

“Foi diferente dos habituais.”.

(vi)Qualidade técnica do espetáculo

A qualidade técnica do espetáculo é indicada como razão, evidenciada nas seguintes respostas:

“Gestão do tempo adequada.”;

“Pela criatividade...”;

“Pela seleção dos textos.”;

“A escolha dos poemas e das músicas é excelente, bem como das imagens.”.

(vii)Berlim

A ancoragem do espetáculo ao assunto, a cidade de Berlim, é discriminada pelos respondentes, estando presente nas seguintes respostas:

“Traços marcantes da história da cidade.”;

“Tratar de assuntos importantes.”;

“A abordagem de Berlim e da guerra...”;

“Permitiu experienciar várias etapas marcantes da cidade de Berlim. Foi uma visita fascinante.”.

Como podemos constatar alguns destacam traços marcantes do tempo, outros, a maioria dos que se referem ao tema do espetáculo, só fixaram um momento, a segunda guerra mundial. As diversas *performances* apelaram diretamente ao público (Virginia B. Spivey) que não assistiu passivamente ao espetáculo mas afirma ter “experienciado” a própria cidade. Nenhum respondente conta parte da história de Berlim mas muitos aludem a *flashes* como se de um mosaico se tratasse. Esta justaposição é uma característica da colagem.

Sobre o item “classificação do espetáculo” dois indivíduos consideram que se assistiu a um espetáculo de música, dez acham que é um espetáculo de bailado, quinze

consideram que é de multimédia e vinte enunciam outra característica, patente na seguinte resposta: “Optei por outra, visto o espetáculo, na minha opinião, ter diferentes aspetos que se conjugaram para que o mesmo se tornasse harmonioso e agradável de assistir. Este espetáculo tem de ser visto como um todo envolvendo os aspetos multimédia, muito bem conjugados com a música, a poesia e o bailado”. Se analisarmos as respostas encontramos grande diversidade e dispersão na classificação da natureza do espetáculo. Podemos supor que a utilização das diversas linguagens artísticas foi inovadora, pelo menos para o universo dos respondentes, devido a esta possível dificuldade de classificação. É de salientar que, apesar de ter sido um músico a conceber o projeto, só um respondente considera ter assistido a um espetáculo musical. Menos de cinquenta por cento dos respondentes classificaram este espetáculo na categoria “outro”, o que denota uma destabilização dos espetadores quanto às referências da natureza de espetáculos de artes de palco. Será que as fronteiras de cada expressão artística foram pulverizadas pelos *performers* que pela sua atuação recriaram novas linguagens?

As respostas às questões “Ficou surpreendido/a com o espetáculo?” e “Recomendaria este espetáculo a outras pessoas – que argumentos utilizaria” podem ser classificadas nas mesmas categorias temáticas da primeira questão. A surpresa dos espetadores foi maioritariamente explicado pela integração das diversas linguagens:

“Nunca tinha visto esta ligação entre vários tipos de espetáculo.”;

“Fiquei surpreendido pela mistura bem conseguida.”;

“Sou por natureza desconfiado relativamente à mistura excessiva de várias artes num só espetáculo. Costumo ficar com a sensação que preferiria assistir a cada um deles em separado. Neste caso acho que resultou muito bem pois houve uma adaptação perfeita de cada interveniente, à ideia base, fazendo-o crescer sem perder unidade.”.

Reforçam ainda as características inovadoras do espetáculo:

“A música era estranha.”;

“Nunca tinha assistido a um teatro deste género.”.

Todos os respondentes recomendariam este espetáculo a outras pessoas. Vários são os argumentos utilizados na recomendação deste espetáculo, todos se podem enquadrar nas categorias temáticas emergentes das respostas às perguntas anteriores, no entanto predomina o seu lado inovador e a sua qualidade.

Foi reconhecida a intenção do sonoplasta e encenador de perturbar o espetador, com as sonoridades, como comprova a seguinte resposta:

“Música interessante embora por vezes incomodativa intencionalmente.”.

Em síntese destacaríamos esta resposta: “É forte, é emocionante, é bonito, é divertido, é diferente. Apetece voltar a Berlim”. Pois apetece sempre voltar a Berlim.

## CONCLUSÃO

Berlim não nos deixa indiferentes, mesmo na primeira visita. Uma memorável rua, Unter den Linden (Rowe & Koetter, 1983, p. 150), a ilha dos museus (*Museumsinsel*), o centro Sony e a *Neue Nationalgalerie* na Potsdamer Straße, a praça *Gendarmenmarkt*, o *Jüdisches Museum*, o Muro de Berlim (*Berliner Mauer*), o edifício do *Bundestag*, entre outras construções, e as obras contínuas na cidade, como aquelas que acontecem na *Schlossplatz*, revelam uma cidade viva e em constante mudança. Para além dos edifícios, importa referir os sons da cidade que foram os geradores de todo o projeto. O estímulo provocado por estes sons obrigou a um exercício mental também ele estimulante que foi o de ligar os elementos recolhidos nessa visita às aprendizagens construídas neste ciclo de estudos.

Na *performance* final deste projeto, assistiu-se à prestação dos *performers* oriundos de várias disciplinas distintas, o bailado, o teatro, a música e a *vídeo art*, função de uma conceção e montagem também elas multidisciplinares, resultando numa pulverização das fronteiras entre as disciplinas e géneros utilizados, combinados de diversas maneiras. De facto, avaliando as opiniões dos espetadores, nomeadamente na sua dificuldade em classificar a *performance* final deste projeto, julgamos que as fronteiras do bailado, teatro, música e *vídeo art* foram diluídas. Concluimos assim que a modalidade da *performance* é adequada tendo em conta a multidisciplinaridade de expressão artística envolvida neste projeto.

Berlim, cidade onde os fragmentos do passado, presente e futuro se juntam em novos contextos, cidade planificada por engenheiros e humanizada por *bricoleurs*, é, em suma, uma *collage city*. A escolha inicial de uma estética orientadora de conceção e criação deste projeto, a colagem, não se prendeu com as características desta cidade. Verificou-se mais tarde, por feliz acaso, que a escolha feita coincidiu com a opinião de Colin Rowe sobre as cidades atuais. Se este simples facto e coincidência, torna a estética de colagem apropriada para se falar de Berlim, só o leitor e o espetador poderão dizer.

Foram feitas opções de encenação que procuram, de uma maneira inovadora, criar e reforçar uma possível representação pessoal de Berlim: a bailarina dança um

poema que é recitado em voz *off*, “*Memórias do Holocausto*”, o ritmo das palavras e a escolha do movimento fazem deste quadro o mais tenso e mais belo momento da *performance*; no quadro “*Em direção do futuro*” a bailarina dança com as imagens projetadas no ciclorama; a *performer* bailarina é também a *performer* violinista no quadro “*Memórias do Holocausto*” e *performer* cantora no final do espetáculo; no quadro “*Cabaret berlinense*” o trombonista contracena com a bailarina e a atriz, e toca guitarra no final do espetáculo; é coreografado o quadro “*Cabaret berlinense*” contracenando a atriz com a bailarina, colocando na *performance* uma pitada de ballet-teatro e o sonoplasta cria situações de desconforto no público controlando a amplitude do som da sala. Todos estes exemplos são olhares inovadores, confirmados pelos espectadores, da utilização das diversas linguagens artísticas reforçando relações e posicionando-se no limiar dessas linguagens, enriquecendo o espetáculo como um todo. Este é muito mais do que a soma das partes.

Não sendo esta *performance* apenas sobre aspetos colaterais da guerra é de notar a associação que se faz com esse período, por certo reforçada não só pela “força” dos textos, mas também pela forma como são apresentados e do desempenho de quem os diz como que tornando-os “visíveis” para o espectador. A este respeito um deles afirma:

“A abordagem de Berlim e da guerra é feita de uma forma intimista e arrebatadora. A simplicidade de ter um ator, uma bailarina e um músico em cena... e tudo o resto vir não se sabe de onde, cria um *suspense* e uma expectativa enorme. A escolha dos poemas e das músicas é excelente, bem como das imagens. Gostei porque me tocou cá dentro e me fez arrepiar a pele e humedecer os olhos.”

Julgamos que esta incerteza, “e tudo o resto vir não se sabe de onde”, denuncia a própria estética de colagem, pela justaposição dos quadros que constituem esta *performance*. É de notar no entanto que nenhum espectador refere características de colagem neste espetáculo. Ainda pelas palavras depreende-se que decididamente esta *performance* rejeita uma narrativa clara.



É de salientar o elemento agregador deste espetáculo, as sonoridades resultantes de técnicas de síntese sonora de granulação, aditiva, subtrativa e de modulação que constituem as texturas sonoras deste projeto e que reforçam as anotações dramatúrgicas deste espetáculo e as qualidades da cidade de Berlim.

Apesar de este projeto ter presente, do lado do evento, o conceito de performance, e do lado da criação, a estética da colagem, não obedeceu a regras pré estabelecidas, não podendo consequentemente ser julgado por categorias conhecidas (Lyotard, 1999, p. 26). Dentro desta visão pós-moderna, outros projetos futuros, quiçá sobre outras cidades, poderão impor-se como novos desafios, num fervilhar de ideias rompendo com a tradição, num entendimento do pós-modernismo não “como o modernismo no seu estado terminal, mas no seu estado nascente” (Lyotard, 1999, p. 24).

## BIBLIOGRAFIA(S) / REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arnold, D. (1988). *Dictionnaire Encyclopédique De La Musique*. Paris: Éditions Robert Laffont.
- Baert, X. (Maio de 2006). Maurice Béjart. *Parcours*. Paris: La Cinémathèque de la Danse.
- Barthes, R. (1984). *Le bruissement de la langue, "Essais critiques", IV*. Paris: Seuil.
- Beard, D., & Gloag, K. (2005). *Musicology*. Oxfon: Taylor & Francis e-Library.
- Becker, W., Handloegten, H. (Escritores), & Becker, W. (Realizador). (2003). *Good bye, Lenin!* [Filme].
- Benét, S. V. (15 de fevereiro de 2001). Ode aos socialistas austríacos. In *Poesia do século XX*. Lisboa : Edições ASA.
- Benjamin, W. (1999). *Os Sonetos de Walter Benjamin*. (V. G. Moura, Trad.) Porto: Campo das Letras.
- Benjamin, W. (2008). *The Work Of Art In TheAge Of Its Technological Reproducibility And Other Writings On Media*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press Of Harvard University Press.
- Berio, L. (1 de Janeiro de 2013). *Ressources.ircam*. Obtido em 12 de Junho de 2013, de Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique: <http://brahms.ircam.fr/works/work/6881/>
- Blume, T. (2009). Figures In Artificial Space, Oskar Schlemmer's Grotesque Figure I. In S. B. Bauhaus-Archiv Berlin/Museum für Gestaltung, *Bauhaus: a conceptual model* (pp. 133-136). Berlin/Dessau/Weimar: Hatje Cantz Verlag.
- Boulanger, R. (julho de 1979). Trapped in Convert. Cambridge, Massachussets, USA.
- Burkholder, J. (2007). *Grove Music Online*. (O. U. Press, Ed.) Obtido em 4 de Julho de 2014, de Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/A2240547>
- Burkholder, J. P. (2007). *Grove Music Online*. (O. U. Press, Ed.) Obtido em 4 de Julho de 2014, de Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/53083>
- Burroughs, W. S. (2005). *The Electronic Revolution*. Ubuclassics.
- Cage, J. (1978). *Silence, lectures and writings*. London: Marion Boyars Publishers.
- Compagnon, A. (1990). *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Éditions du Seuil.
- Copeland, R. (Spring de 2002). Merce Cunningham and the Aesthetic of Collage. *TDR - The Drama Review*, 46, pp. 11-28.

- Cutler, C. (1984). *Popular Music* (Vol. 4). Cambridge: Cambridge University Press.
- Davies, D. (2004). *Art as Performance*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Dickinson, P. (2006). *Cage Talk Dialogues with and about John Cage*. New York: University of Rochester Press.
- Féron, F.-X. (2010). Gérard Grisey : première section de *Partiels* (1975). *Genesis - Revue internationale de critique génétique*, 31(Composer), pp. 77-97.
- Gabor, D. (1945). Theory of Communication. *The Journal of the Institution of Electrical Engineers*, 429-457.
- Goldberg, R. (2012). *A arte da Performance do Futurismo ao Presente*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Gottlieb, G. (2007). *Shaping Sound in the Studio and Beyond Audio Aesthetics and Technology*. Boston: Thomson Course Technology PTR.
- Grisey, G. (2008). *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. Paris, França: MF Éditions.
- Heitlinger, P. (2007). *tipografos.net/bauhaus*. Obtido em 22 de julho de 2014, de tipografos.net: <http://tipografos.net/bauhaus/oskar-schlemmer.html>
- Henrique, L. L. (2011). *Acústica Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian .
- Hindemith, P. (1926). Musik für mechanische Instrumente nº1 Op.40/2.
- Hughes, J. (2013). <http://issuu.com/jackhughes/docs/jhughesessay>. Obtido em 30 de Março de 2015, de <http://issuu.com>: <http://issuu.com/jackhughes/docs/jhughesessay>
- Klüger, R. (7 de maio de 2013). *Parlament Aktiv*. Obtido em 20 de junho de 2014, de Republik Österreich: [http://www.parlament.gv.at/PAKT/PR/JAHR\\_2011/PK0447/index.shtml](http://www.parlament.gv.at/PAKT/PR/JAHR_2011/PK0447/index.shtml)
- Larson, E. (2011). *No jardim dos monstros*. Lisboa: Bertrand Editora, Lda.
- Weill, K. (Compositor). (1930). Der Song vom Nein und Ja. [B. Brecht, K. Weill, Artistas, & T. Mackeben, Maestro] Berlin, Deutschland.
- Lino, P. S. (9 de janeiro de 2013). [poemsfromtheportuguese.org/62\\_Nollendorfplatz.\\_Berlin\\_lovesong\\_1](http://www.poemsfromtheportuguese.org/62_Nollendorfplatz._Berlin_lovesong_1). Obtido em 22 de julho de 2014, de [poemsfromtheportuguese.org](http://www.poemsfromtheportuguese.org): [http://www.poemsfromtheportuguese.org/62\\_Nollendorfplatz.\\_Berlin\\_lovesong\\_1](http://www.poemsfromtheportuguese.org/62_Nollendorfplatz._Berlin_lovesong_1)
- Losada, C. (Spring de 2009). Between Modernism and Postmodernism: Strands of Continuity in Collage Compositions by Rochberg, Berio, and Zimmermann. *Music Theory Spectrum - The Journal of the Society for Music Theory*, 31, 57-100.
- Lyotard, J.-F. (1999). *O Pós-Moderno explicado às crianças*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

- Malina, F., & Schaeffer, P. (1972). A Conversation on Concrete Music and Kinetic Art. *Leonardo*, 255-260.
- Murail, T. (1975). Artigo de apresentação de Sables. *Programme du douzième Festival International d' Art Contemporain de Royan*. Royan, França.
- Murail, T. (setembro de 1992). Entretien avec Tristan Murail. (D. Cohen-Levinas, Entrevistador) Paris, França: Editions IRCAM.
- Murail, T. (abril/junho de 2005). The Revolution of Complex Sounds. *Contemporary Music Review*, 24, pp. 121-135.
- Patterson, M., & Huxley, M. (1998). German drama, theatre and dance. In E. Kolinsky, & W. Van Der Will, *The Cambridge Companion to Modern German Culture* (pp. 213-232). Cambridge: Cambridge University Press.
- Quasímodo, S. (2001). A Minha Pátria é a Itália. In *Poesia do século XX*. Lisboa: Edições ASA.
- Quasímodo, S. (30 de janeiro de 2001). E de repente é noite. In *Poesia do século XX*. Lisboa: Edições ASA.
- Reed, L. (Compositor). (1972). Berlin. [L. Reed, Artista] London, England.
- Roads, C. (2001). *Microsound*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Roeder, M. (2013). *Database of Works*. Obtido em 16 de Junho de 2013, de John Cage Trust: <http://johncage.org/pp/John-Cage-Works.cfm>
- Rowe, C., & Koetter, F. (1983). *Collage City*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Schaeffer, P., & Reibel, G. (1967). *Solfège de l'Objet Sonore*. Paris: INA - GRM - Groupe de recherches musicales.
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge.
- Schechner, R. (2003). *Performance Theory*. New York: Routledge.
- Schlemmer, O. (30 de setembro de 1922). Das Triadische Ballett. Stuttgart, Deutschland.
- Sedes, A. (janeiro de 2002). Le courant spectral français, autour de la musique de Gérard Grisey et de Tristan Murail. *Musik und ästhetik*, pp. 24-39.
- Spivey, V. B. (s.d.). *smarthistory.khanacademy.org*. Obtido em 15 de Julho de 2014, de khanacademy.org: <http://smarthistory.khanacademy.org/performance-art-an-introduction.html>
- Stegmann, V. (2 de August de 2010). *Brechtian Traces in Pina Bausch's Choreographic and Cinematic Work*. Obtido em 16 de Junho de 2013, de HELDA - The Digital Repository of University of Helsinki:

[https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/15242/78\\_Stegmann.pdf?sequence=1](https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/15242/78_Stegmann.pdf?sequence=1)

Toller, E. (30 de agosto de 2001). *Poesia do século XX*. Lisboa: Edições ASA.

Tzara, T. (1918). *Vingt-cinq poèmes*. Zurich: Collection Dada.

Tzara, T. (2013). *Sept Manifestes Dada*. Paris: Éditions Dilecta.

Valli, S. (2009). *Rilley In C*.

Wenders, W. (Realizador). (1987). *Der Himmel über Berlin* [Filme].

Wichern, L. (1 de Janeiro de 2013). *Choreography*. Obtido em 15 de Junho de 2013, de Merce Cunningham Trust: <http://www.mercecunningham.org/choreography/>

Xo, L. (janeiro de 2013). <http://whitecubediaries.wordpress.com/>. Obtido em 20 de julho de 2014, de wordpress.com: <http://whitecubediaries.wordpress.com/2014/01/06/the-war-on-art/#comments>

Zusak, M. (Escritor), & Percival, B. (Realizador). (2013). *The Book Thief* [Filme]. Estados Unidos.

## LISTA DE FIGURAS OU ILUSTRAÇÕES

figura 1: Transcrição musical do espectro do ciclo <i>Les espaces acoustiques</i> de Gérard Grisey	33
figura 2: Espectrograma de um <i>mi</i> 0 ( $f = 41,2$ Hz) de trombone baixo	33
figura 3: Primeiros quatro compassos de <i>Partiels</i> de Gérard Grisey	34
figura 4: Um som, <i>Dó</i> , colocado num eco imaginário	36
figura 5: <i>Gondwana</i> de Tristan Murail - agregados de notas resultantes da síntese por frequência modulada	36
figura 6: gerador de grão sonoro simplificado	39
figura 7: tessitura do trombone	44
figura 8: numeração da sequência de notas	45
figura 9: expressão das notas	45
figura 10: articulação das notas	45
figura 11: duração das notas	45
figura 12: a série e a sua invertida	46
figura 13: condensação das notas da série	46
figura 14: sequência dos harmónicos da nota base <i>dó</i>	46
figura 15: Inputs	50
figura 16: controle dos elementos da granulação	51
figura 17: <i>patch</i> três vozes	51
figura 18: pistas do quadro " <i>Intro</i> "	53
figura 19: pistas do quadro " <i>Na Gendarmenmarkt</i> "	54
figura 20: pistas do quadro " <i>Bauhaus e o ballet Triádico</i> "	55
figura 21: pistas do quadro " <i>Cabaret berlinense</i> "	56
figura 22: pistas do quadro " <i>O Muro</i> "	57
figura 23: pistas do quadro " <i>Em direção do futuro</i> "	57

## **ANEXOS**

## Anexo A – Relatório de bilheteira



Berlin bric à brac  
Cine-Teatro SMAgraço - Sala Principal

SÁBADO 05 / Jul / 2014 - 21:30



Sector	Disponíveis			Vendas Inteiras			Vendas Desconto			Convites			Cartões		
	Qt.	%	Valor	Qt.	%	Valor	Qt.	%	Valor	Qt.	%	Qt.	Qt.	%	Valor
Plateia	107	48.9 %	0.00 €	0	0.0 %	0.00 €	0	0.0 %	0.00 €	112	51.1 %	0	0.0 %	0.00 €	0.00 €
<b>TOTAL</b>	<b>107</b>	<b>48.9 %</b>	<b>0.00 €</b>	<b>0</b>	<b>0.0 %</b>	<b>0.00 €</b>	<b>0</b>	<b>0.0 %</b>	<b>0.00 €</b>	<b>112</b>	<b>51.1 %</b>	<b>0</b>	<b>0.0 %</b>	<b>0.00 €</b>	<b>0.00 €</b>
Bilhetes							112	Receita							0.00 €





Anexo C – Folha de sala



Quem se desloca a uma cidade como Berlim marca um encontro com a história. Neste caso, Berlin bric-à-brac revela as impressões de uma viagem a esta cidade, a partir das memórias não só da história como do resultado dos vários registos áudio-visuais aí recolhidos aquando uma visita por mim realizada. O bulício da cidade e os seus sons foram o motor que impulsionou toda esta obra. Com a duração aproximada de 56', Berlin bric-à-brac apresenta-se como um espetáculo multimédia onde se cruzam as linguagens da música, teatro, poesia, dança contemporânea e vídeo art.

Ficha técnica

- Música Joaquim Coelho
- Bailarina Lia Vohlgemuth
- Atriz Cristina Paiva
- Sonoplastia Fernando Ladeira
- Voz off Richard Freuis
- Trombonista Yuri Antunes
- Video Art Paulo Moreira
- Iluminação Hélder Mateus
- Poesia de Pedro Sena Lino, Walter Benjamin, Ernst Töller, Salvatore Quasimodo e Ruth Klüger

## Anexo D – Orquestra e partitura CSound

<CsoundSynthesizer>

<CsOptions>

</CsOptions>

<CsInstruments>

sr = 44100

kr = 4410

ksmps = 10

nchnls = 2

garvb init 0

gadel init 0

instr 1 ; p6 = amp

ifreq = cpspch(p5) ; p7 = vib rate

; p8 = glis. del time (default < 1)

aglis expseg 1, p8, 1, p3 - p8, p9 ; p9 = freq drop factor

k1 line 0, p3, 5

k2 oscil k1, p7, 1

k3 linseg 0, p3 \* .7, p6, p3 \* .3, 0

a1 oscil k3, (ifreq + k2) \* aglis, 1

k4 linseg 0, p3 \* .6, 6, p3 \* .4, 0

k5 oscil k4, p7 \* .9, 1, 1.4

k6 linseg 0, p3 \* .9, p6, p3 \* .1, 0

a3 oscil k6, ((ifreq + .009) + k5) \* aglis, 9, .2

k7 linseg 9, p3 \* .7, 1, p3 \* .3, 1

k8 oscil k7, p7 \* 1.2, 1, .7

k9 linen p6, p3 \* .5, p3, p3 \* .333

```

a5  oscil  k9, ((ifreq + .007) + k8) * aglis, 10, .3

k10  expseg  1, p3 * .99, 3.1, p3 * .01, 3.1
k11  oscil  k10, p7 * .97, 1, .6
k12  expseg  .001, p3 * .8, p6, p3 * .2, .001
a7  oscil  k12, ((ifreq + .005) + k11) * aglis, 11, .5

k13  expseg  1, p3 * .4, 3, p3 * .6, .02
k14  oscil  k13, p7 * .99, 1, .4
k15  expseg  .001, p3 * .5, p6, p3 * .1, p6 * .6, p3 * .2, p6 * .97, p3 * .2, .001
a9  oscil  k15, ((ifreq + .003) + k14) * aglis, 12, .8

k16  expseg  4, p3 * .91, 1, p3 * .09, 1
k17  oscil  k16, p7 * 1.4, 1, .2
k18  expseg  .001, p3 * .6, p6, p3 * .2, p6 * .8, p3 * .1, p6 * .98, p3 * .1, .001
a11  oscil  k18, ((ifreq + .001) + k17) * aglis, 13, 1.3

outs  a1 + a3 + a5, a7 + a9 + a11

endin

instr 2                                ; p6 = amp
ifreq =  cpspch(p5)                    ; p7 = reverb send factor
                                           ; p8 = lfo freq
k1  randi  1, 30                        ; p9 = number of harmonic
k2  linseg  0, p3 * .5, 1, p3 * .5, 0    ; p10 = sweep rate
k3  linseg  .005, p3 * .71, .015, p3 * .29, .01
k4  oscil  k2, p8, 1, .2
k5  =      k4 + 2

ksweep linseg  p9, p3 * p10, 1, p3 * (p3 - (p3 * p10)), 1

```

```

kenv expseg .001, p3 * .01, p6, p3 * .99, .001

asig gbuzz kenv, ifreq + k3, k5, ksweep, k1, 15

```

```

outs asig, asig

garvb = garvb + (asig * p7)

endin

```

</CsInstruments>

<CsScore>

```

f 1 0 8192 10 1

f 2 0 512 10 10 8 0 6 0 4 0 1

f 3 0 512 10 10 0 5 5 0 4 3 0 1

f 4 0 2048 10 10 0 9 0 0 8 0 7 0 4 0 2 0 1

f 5 0 2048 10 5 3 2 1 0

f 6 0 2048 10 8 10 7 4 3 1

f 7 0 2048 10 7 9 11 4 2 0 1 1

f 8 0 2048 10 0 0 0 0 7 0 0 0 2 0 0 0 1 1

f 9 0 2048 10 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

f 10 0 2048 10 10 0 9 0 8 0 7 0 6 0 5

f 11 0 2048 10 10 10 9 0 0 0 3 2 0 0 1

f 12 0 2048 10 10 0 0 0 5 0 0 0 0 0 3

f 13 0 2048 10 10 0 0 0 0 3 1

f 14 0 512 9 1 3 0 3 1 0 9 .333 180

f 15 0 8192 9 1 1 90

f 16 0 2048 9 1 3 0 3 1 0 6 1 0

f 17 0 9 5 .1 8 1

f 18 0 17 5 .1 10 1 6 .4

f 19 0 16 2 1 7 10 7 6 5 4 2 1 1 1 1 1 1 1

f 20 0 16 -2 0 30 40 45 50 40 30 20 10 5 4 3 2 1 0 0 0

```

f 21 0 16 -2 0 20 15 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0 0  
f 22 0 9 -2 .001 .004 .007 .003 .002 .005 .009 .006

i 1 0.0 24.12 0 11.057 523.251 0.001 17.8 0.99  
i 1 1.0 21.76 0 11.049 932.328 0.001 10.2 0.99  
i 1 3.6 17.13 0 11.082 880 0.001 11.3 0.99  
i 1 6.2 15.02 0 11.075 987.762 0.001 10.5 0.99  
i 1 8.4 13.85 0 11.069 1046.502 0.001 13.8 0.99

s

i 1 0.0 24.12 0 11.057 523.251 0.001 17.8 0.99  
i 1 1.0 21.76 0 11.049 932.328 0.001 10.2 0.99  
i 1 3.6 17.13 0 11.082 880 0.001 11.3 0.99  
i 1 6.2 15.02 0 11.075 987.762 0.001 10.5 0.99  
i 1 8.4 13.85 0 11.069 1046.502 0.001 13.8 0.99

e

i2 0 4 0 14.107 1046.502 2 19 13 0.21  
i2 1 4 0 14.107 1046.502 0.4 19 13 0.21  
i2 2 4 0 14.107 1046.502 0.4 19 13 0.21  
i2 3 4 0 14.107 1046.502 0.4 19 13 0.21  
i2 5 4 0 14.107 1046.502 0.4 19 13 0.21  
i2 8 4 0 14.107 1046.502 0.4 19 13 0.21  
i2 9 4 0 14.107 1046.502 0.4 19 13 0.21  
i2 11 4 0 14.107 1046.502 0.4 19 13 0.21  
i2 14 4 0 14.107 1046.502 0.4 19 13 0.21  
i2 19 4 0 14.107 1046.502 0.4 19 13 0.2

i2 4 4 0 11.023 1046.502 0.7 21 9 0.19  
i2 6 4 0 11.023 1046.502 0.7 21 9 0.19  
i2 7 4 0 11.023 1046.502 0.7 21 9 0.19  
i2 10 4 0 11.023 1046.502 0.7 21 9 0.19

i2	12	4	0	11.023	1046.502	0.7	21	9	0.19
i2	13	4	0	11.023	1046.502	0.7	21	9	0.19
i2	15	4	0	11.023	1046.502	0.7	21	9	0.19
i2	16	4	0	11.023	1046.502	0.7	21	9	0.19
i2	17	4	0	11.023	1046.502	0.7	21	9	0.19
i2	18	4	0	11.023	1046.502	0.7	21	9	0.19

e

</CsScore>

</CsoundSynthesizer>



**Anexo E – Patch CSound de Stefano Valli**

Player	Pattern	Volume	Pan	Wrong Timing	Wrong Intensity	Keyboard Start / Next
1	<input type="checkbox"/> On 52					a / q
2	<input type="checkbox"/> On 03					z / s
3	<input type="checkbox"/> On 05					e / d
4	<input type="checkbox"/> On 02					r / f
5	<input type="checkbox"/> On 22					t / g
6	<input type="checkbox"/> On 06					y / h
7	<input type="checkbox"/> On 16					u / j
8	<input type="checkbox"/> On 11					i / k
9	<input type="checkbox"/> On 12					o / l

**In C Player**  
Created by Stefano Valli

www.triceratupuz.altervista.org  
email: vallste at libero.it  
license: http://creativecommons.org

BMP

Volume ☒ C1 ☒ C5  
☒ C2 ☒ C6  
☒ C3 ☒ C7  
☒ C4 ☒ C8

PULSE

Volume ☐ Space Key  
All the players together On Off

GLOBAL

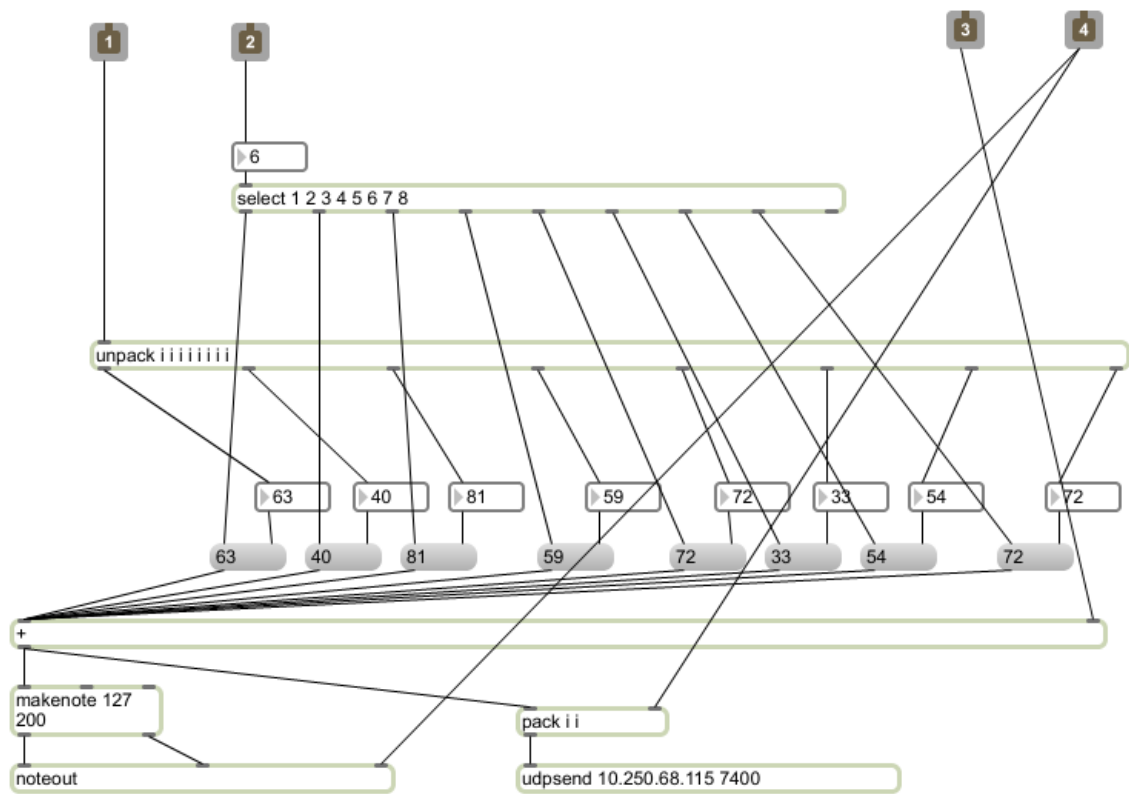
Dry / Wet Feedback Cutoff

REVERB





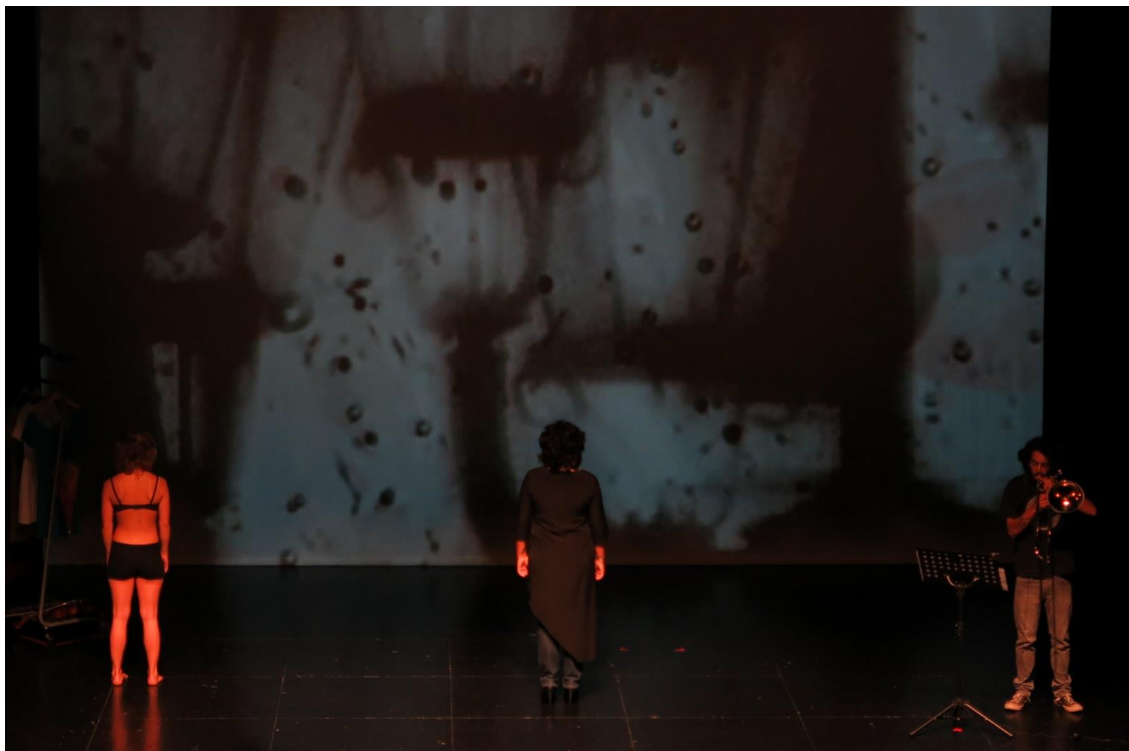




## **Anexo H – Depoimento da atriz Cristina Paiva**

“Dar voz às palavras dos poetas para enquadrar as várias situações do espetáculo, implicou (como sempre para qualquer trabalho meu): tornar minhas as palavras; buscar as formas que melhor transmitissem os diferentes poemas, desde uma quase arquitetura vocal para o texto de Pedro Sena-Lino, até à procura de um tom realista e empenhado nos poemas sobre o Holocausto; decorar o texto; integrar a interpretação dos poemas nas várias linguagens artísticas de som e imagem, ou seja, diluição dos textos no espetáculo de modo a que se não tornassem mais importantes do que eram. Quero dizer que o importante neste trabalho (ao contrário dos outros trabalhos que faço normalmente) não era o texto, era o conjunto das várias linguagens; dar corpo aos textos, torná-los não apenas audíveis mas “visíveis” para o espetador; apesar das diferenças entre os textos, com autores muito diversos entre si, logo, com linguagens poéticas muito singulares, tentei que houvesse um fio condutor que justificasse o facto de serem ditos pela mesma pessoa em situações muito diversas. Não se pretendia que houvesse uma personagem que “encarnasse” as diferentes palavras e situações, daí que a minha passagem é quase a de alguém que observa e comenta, mais ou menos comprometida, conforme os textos e as cenas.”

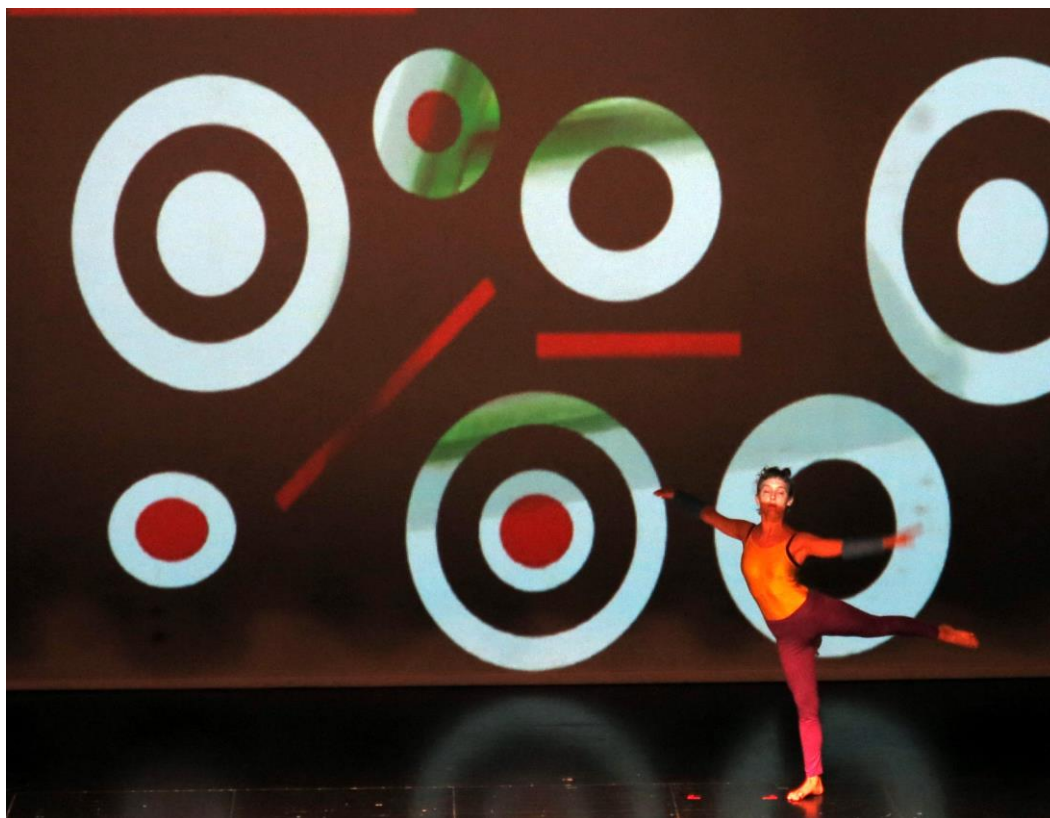
## Anexo I – Fotografias do espetáculo



"Intro", fotografia de Fernando Ladeira



"Na Gendarmenmarkt", fotografia de Fernando Ladeira



“Bauhaus e o ballet Triádico”, fotografia de Fernando Ladeira



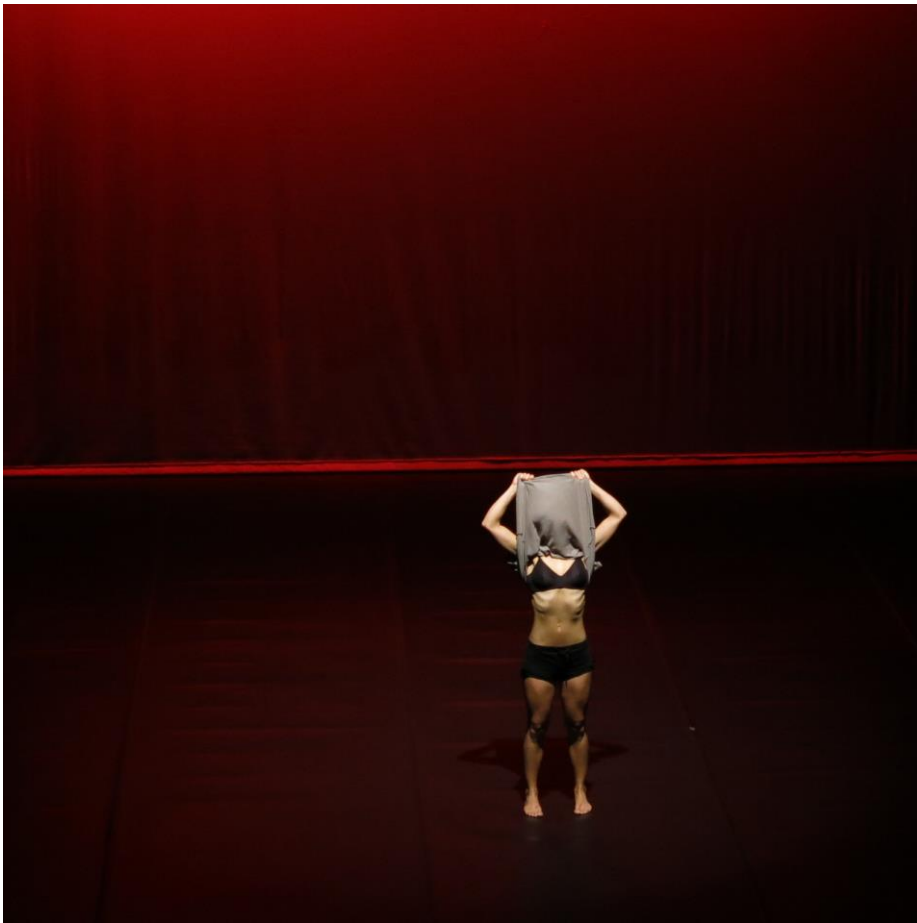
“Bauhaus e o ballet Triádico”, fotografia de Fernando Ladeira



"Cabaret berlinense", fotografia de Fernando Ladeira



"Memórias do Holocausto", fotografia de Fernando Ladeira



“Memórias do Holocausto”, fotografia de Fernando Ladeira



“O Muro”, fotografia de Fernando Ladeira





“O Muro”, fotografia de Fernando Ladeira



“Em direção do futuro”, fotografia de Fernando Ladeira

## **Anexo J – Videograma do espetáculo**

## Anexo K – Questionário

# Espetáculo "Berlin bric-à-brac"

Agradeço desde já a sua colaboração por responder a este questionário que se destina a avaliar o espetáculo "Berlin bric-à-brac", levado a cena no dia 5 de julho de 2014, pelas 21:30h, no Cine-Teatro de Sobral de Monte Agraço. Este projeto é o meu trabalho final de mestrado em Artes Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Obrigado

Joaquim Coelho

\* Required

**Sexo \***

- ☐ Masculino
- ☐ Feminino

**Idade \***

(complete com um número)

**Em média, quantos espetáculos viu nos últimos três anos? \***

(assinale uma opção que mais se adapta à sua situação)

- ☐ um por semana
- ☐ um por quinzena
- ☐ um por mês
- ☐ um por cada três meses
- ☐ um por cada seis meses
- ☐ um por cada nove meses
- ☐ um por ano

**Gostou do espetáculo? \***

- ☐ Sim
- ☐ Não

**Porquê?**

**Na sua opinião assistiu a um espetáculo de ... \***

(assinale uma opção que mais se adapta à sua situação)

- ☐ Poesia
- ☐ Música
- ☐ Bailado
- ☐ Vídeo
- ☐ Multimédia
- ☐ Outra

**Se respondeu outra, qual?**

**Ficou surpreendido/a com o espetáculo? \***

(assinale uma opção que mais se adapta à sua situação)

- ☐ Sim
- ☐ Não

**Porquê?**

**Recomendaria este espetáculo a outras pessoas? \***

- ☐ Sim
- ☐ Não

**Que argumentos utilizaria?**

## Anexo L – Respostas ao inquérito

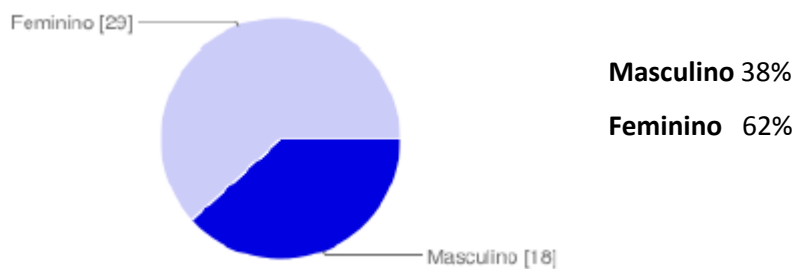
28/7/2014 Espetáculo "Berlim bric-à-brac" - Google Forms

[https://docs.google.com/forms/d/1szlmhzCAZZqB9\\_3QbVuOhiM0SCpdNK4oQDaOaPd7JE/viewanalytics](https://docs.google.com/forms/d/1szlmhzCAZZqB9_3QbVuOhiM0SCpdNK4oQDaOaPd7JE/viewanalytics) 1/7

### 47 responses

#### Summary

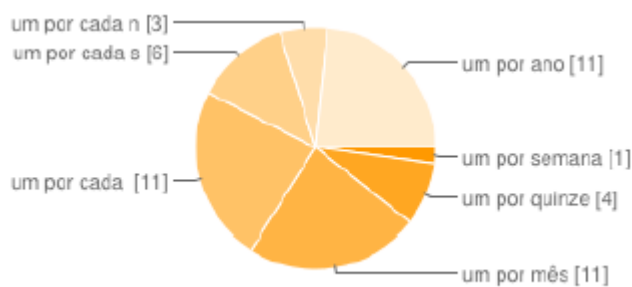
##### Sexo



##### Idade

33 39 42 41 40 28 30 9 19 17 16 13 11 20 79 80 72 59 57 56 49 48 44 47 46 51 52 53 54

##### Em média, quantos espetáculos viu nos últimos três anos?



um por semana - 1	2%
um por quinzena - 4	9%
um por mês - 11	23%
um por cada três meses - 11	23%
um por cada seis meses - 6	13%
um por cada nove meses - 3	6%
um por ano - 11	23%

### Gostou do espetáculo?

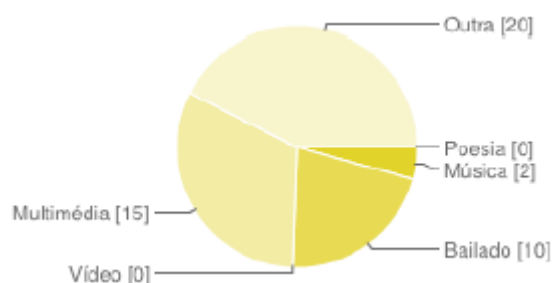


### Porquê?

Porque o espetáculo ilustrou muito bem o tema. Eu, que não falo português, percebi e segui com interesse todo o espetáculo. Muito pela sua singularidade mas também pela visível entrega de todos quantos nele participaram Com simples movimentos, palavras ou sons conseguiu com que o público entrasse diretamente no tema. Muito bem retratado. Boa interligação entre os momentos multimédia, de dança e declamação; qualidade, originalidade e clareza na representação; gestão do tempo adequada; força da representação dos traços marcantes da história da cidade Gostei do espetáculo porque me emocionou, Ri e chorei, em momentos da peça, onde não havia texto. Muito intenso, faz-nos pensar, gostei da composição entre a imagem, o som e a dança. É um espetáculo que desperta os nossos sentidos, provoca/ estimula várias sensações. Foi feito por pessoas muito talentosas. Foi envolvente e com muita qualidade sonora, cénica e de conteúdo. Considerei este espetáculo como um trabalho limpo e honesto. Foi muito interessante e bem apresentado. Provocou-me emoções diversas. Intensidade Gostei do trompete. Por ser inovador e tratar de assuntos importantes. Havia uma envolvimento de vários aspetos que contribuíram para que a mensagem tivesse grande força. Destaco a prestação da bailarina, a potência da música, as declamações da atriz, as imagens projetadas... Música a recordar "Intervenção", capaz de produzir desconforto, Coreografia muito realista e sincronizada, a "viver" os sentimentos de imagem, poesia, e som. Muita emoção! Pela transdisciplinaridade artística; pela expressividade e emotividade da mensagem; pela criatividade e força/ poder do jogo entre a palavra, som e imagem. Espetáculo cativante Porque foi diferente dos espetáculos que costumo assistir, uma mensagem passada através de música, bailado e multimédia. Apreciei sobretudo a entrega total (corpo e alma) desta jovem neste tema que não é do seu tempo... e adorei o "cheirinho" a violino. Foi bastante intenso gráfica e musicalmente Foi diferente dos habituais Pela variedade de meios e pela seleção dos textos. A abordagem de Berlim e da guerra é feita de uma forma intimista e arrebatadora. A simplicidade de ter um ator, uma bailarina e um músico em cena... e tudo o resto vir não se sane de onde, cria uma suspense e uma expectativa

enorme. A escolha dos poemas e das músicas é excelente, bem como das imagens. Gostei porque me tocou cá dentro e me fez arrepiar a pele e humedecer os olhos. As razões estão na resposta aberta à questão. "...surpreendido/a...". Sobretudo devido ao tema e ao trabalho realizado na dança. Porque foi um espetáculo que me prendeu do princípio até ao fim. Foi um espetáculo que me provocou emoções diferentes e às vezes contraditórias e que permitiu experienciar várias etapas marcantes da cidade de Berlim. Foi uma visita fascinante. Completo em termos musicais e de expressão corporal, mexendo com as emoções Achei uma junção bem conseguida de várias artes de performance: música, dança, poesia, vídeo, foto... Pelo tema e representação Porque achei que se tratava de uma combinação entre o bailado, poesia, música que encaixava perfeitamente e formava um momento bastante agradável e , até, surpreendente. Eu gostei do espetáculo porque dançaram muito bem, sabiam os textos de cor e contam uma história a partir da dança e da poesia. Pela qualidade do texto recitado e pela expressividade da bailarina que conseguiu com muita qualidade transmitir ideias e sentimentos. Por ser um espetáculo completo em que a música, a poesia e a dança se conjugavam com perfeição, valorizado ainda pela envolvimento que lhe era dada pelo suporte multimédia. Foi um espetáculo de forte impacto emotivo mas ao mesmo agradável de assistir Porque o espetáculo tinha uma continuidade harmoniosa, conjugando história, poesia, música e dança. pela abordagem emocional envolvida, refletida nas interpretações/intervenções que originam uma interpretação mais interior, na procura do sentimento, da sensação física e emocional da experiência interpretada, transmitindo todo um envolvimento mais pessoal de relação de sons, movimentos , cores, uma viagem emocional, uma relação de sentimentos e sensações... criativo.

#### Na sua opinião assistiu a um espetáculo de ...

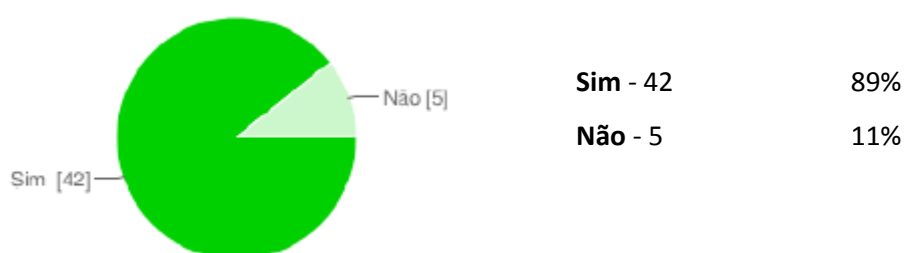


Poesia - 0	0%
Música - 2	4%
Bailado - 10	21%
Vídeo - 0	0%
Multimédia - 15	32%
Outra - 20	43%

### Se respondeu outra, qual?

Um misto de várias das opções. Teatro. Foi um misto das diferentes expressões mas com maior destaque para o multimédia e bailado. Uma mistura entre poesia, música, bailado... Optei por outra, visto o espetáculo, na minha opinião, ter diferentes aspetos que se conjugaram para que o mesmo se tornasse harmonioso e agradável de assistir. Este espetáculo tem de ser visto como um todo envolvendo os aspetos multimédia, muito bem conjugados com a música, a poesia e o bailado. Acho que colocava 3 situações, bailado que foi muito bom, música e multimédia Uma mistura de vários: poesia, música, bailado e multimédia. Artes de palco (espetáculo onde se cruzam diferentes forma artísticas conferindo-lhe uma identidade própria) " Mélange" de expressões artísticas. Não consigo responder a apenas uma resposta anterior pois penso que foi um espetáculo muito completo que abrangeu diversas áreas como dança, música, multimédia, interpretação - poesia... É um espetáculo que junta todas estas linguagens e tenho dificuldade em destacar uma delas. Espetáculo abrangente de várias áreas como a poesia, música, dança, multimédia foi um espetáculo multifacetado, de música, bailado e poesia e vídeo. Poesia, música, bailado e vídeo. Todas as anteriores. Foi uma combinação de todas. O conjunto de música, bailado, poesia e multimédia. Como não pude escolher mais do que uma hipótese, selecionei esta opção. Contudo, o espetáculo foi muito completo e envolveu também bailado, multimédia e poesia. Bailado, música, multimédia. Poesia música Bailado e multimédia. Qualquer das descrições acima é muito limitativa. Inclino-me para o multimédia... mas depois falta-me a dança , o teatro e a poesia. Foi um espetáculo completo.

### Ficou surpreendido/a com o espetáculo?



### Porquê?

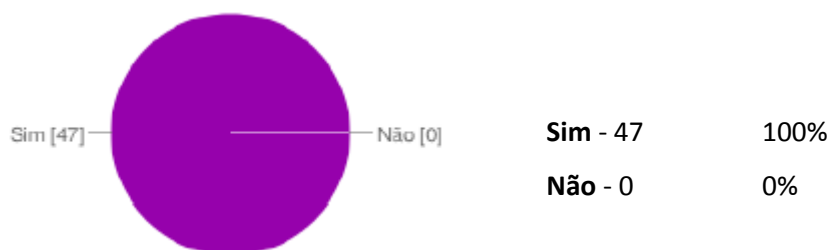
Gostei muito de ouvir o trompetista. Inesperado o espetáculo faz referência a um imaginário que, de alguma forma, pode ser considerado coletivo. A melhor resposta teve que ser sim. Não por me surpreender, feito pelo professor Joaquim Ferreira (homem muito expressivo, emotivo, "ligado" à música, teatro e multimédia - por que não recorrermos às novas tecnologias, desde que adequadas ao projeto e que o enriqueçam? - e também pessoa atenta às relações humanas, interações entre os vários domínios da vida humana que se transformam em momentos históricos, atendendo a que, não se repetindo os factos, se repetem os



fenómenos), mas pela riqueza, na mensagem e na conjugação entre os vários ramos da arte. Talvez por "falha" / característica minha, mas senti-me, nos primeiros minutos do espetáculo, perdida, tentando perceber o contexto da dança. Quando "encaixei" na época, sintonize-me e passei a apreciar inteiramente. Talvez a opção do autor fosse passar uma mensagem intemporal! Porque apesar do nome "Berlin bric a brac", esperava, talvez, uma trabalho com uma linguagem mais convencional. A mistura de linguagens permite apreender de forma surpreendente a cidade, ou o olhar do artista sobre a cidade. Fiquei surpreendida porque, apesar do título, não imaginei que o espetáculo fosse tão carregado de emoção e que conseguisse transmitir ao público esse sofrimento vivido no holocausto, porque não pensei ser um espetáculo tao abrangente e foi deveras "espetacular" Porque foi muito emocionante. Não esperava um espetáculo com tanta qualidade. Porque inicialmente não tinha formado expetativas e, durante o espetáculo, ao assistir a uma combinação entre a música, uma poesia que verdadeiramente me cativou e um bailado que gostei bastante fiquei surpresa com tal conjugação. Pelas emoções que me fizeram sentir. Pensava que ia assistir a uma peça de teatro. Por ser um espetáculo de qualidade. Sai do trivial Pela mensagem passada através da dança e poesia Esperava mais musical e dança, mais do que recreação, é um momento de reflexão e introspeção. Não estava a contar ser assim tão completo e com diversas áreas abrangidas. Conheço bem o Joaquim Ferreira, já vi outras produções dele, pelo que estava à espera que o espetáculo fosse bom! Pela interação da música com o bailado. Que transmitiu uma mensagem Fiquei surpreendida pela expressividade da bailarina que, em conjugação com a música, a luz e a imagem, conseguiu de forma exemplar transmitir a mensagem pretendida sobre uma fase dolorosa da história alemã/ mundial. Há muitos poucos espetáculos que me cativem e neste, logo de início, existia música, imagem, som e três pessoas em palco, mas nada acontecia. Logo aí comecei a ficar interessada e até ao fim não consegui tirar os olhos do palco, deu a ideia de que estava lá dentro e que fiz parte de tudo. Foi interessante mostrou-nos de uma forma original a vida na cidade através da sonoridade, dança, música etc. E também nos lembrou horrores praticados pelo ser humano. Fez-me pensar que as cidades somos nós, vivemos, morremos (a cidade envelhece e renova-se). É uma lição para nós, mostra-nos a realidade de forma imaginária. A sua conceção e desempenhos foram como que uma lufada de ar fresco. Porque superou as milhas expectativas. Nunca tinha visto esta ligação entre vários tipos de espetáculo. Não esperava que estimulasse tanto dos meus sentidos. Talento e dedicação de todos os participantes. Porque o título deixa várias formas de apresentação em aberto: fiquei surpreendido pela mistura bem conseguida. Sou por natureza desconfiado relativamente à mistura excessiva de várias artes num só espetáculo. Costumo ficar com a

sensação que preferiria assistir a cada um deles em separado. Neste caso acho que resultou muito bem pois houve uma adaptação perfeita de cada interveniente, à ideia base, fazendo-o crescer sem perder unidade. Porque se situa fora dos padrões habituais. O ambiente do espetáculo foi muito envolvente. Diferente. A música era estranha. Não estava à espera deste tipo de espetáculo. Conhecendo o autor, já estava de certa forma "prevenido" para a sua linha de composição e representação estética. Pensei tratar-se de uma peça de teatro. Tornou-se desafiante. Nunca tinha assistido a um teatro deste género. Estava à espera duma coisa mais soft em termos globais. Senti que necessitava de concentrar-me para entender o brilhante texto que foi representado mas que retratou maravilhosamente a vida na época em Berlim. Quase que sentimos a "Guerra Fria" a invadir o CineTeatro de SMA,, através do visionamento do filme, em paralelo. Muito intensivo... mas com um timing aceitável na música/declamação o que me agradou, como leiga na matéria, evidentemente.

**Recomendaria este espetáculo a outras pessoas?**



**Que argumentos utilizaria?**

O espetador não se apercebe da passagem do tempo porque está preso ao espetáculo, cor, som, movimento. Momento agradável em que nos esquecemos "de tudo lá fora". Ser diferente a diversidade de expressões artísticas, a sua relação de continuidade e interatividade entre as diferentes peças e componentes artísticas do espetáculo e a abordagem, que não sendo uma abordagem convencional nos origina interpretações mais livres e diferentes emoções, mantendo sempre no entanto uma linha condutora que nos permite avançar no percurso do autor. Vai ver vais gostar Vais rir e talvez chorar. Foi um espetáculo extremamente bem interpretado e que cativa a audiência. Dos melhores espetáculos que já assisti. Via mais destes. "Berlim bric-à-brac" é um espetáculo que te transporta aos anos 40, alertando-te desde o início, para algo muito forte que vai acontecer. Gostei da musica e gostei muito da forma como a bailarina a interpretou e nos levou a imaginar essa época em que ocorreu o holocausto. Durante a peça consegues ter mais do que um estado emocional e saís de lá cansado mas muito satisfeito. Eu fui ver....vai tu também! É um espetáculo que marca pela diferença. É sensacionalmente forte. Os mesmos que utilizei para o retratar. É um espetáculo

que conta uma história dura, mas sem cansar as pessoas que a ele assistem. Foi muito bem interpretado a todos os níveis e que cativa a plateia que não consegue tirar os olhos do espetáculo. Vai ver é diferente mas vais gostar, não contava mais nada para as pessoas descobrirem por si o espetáculo. Bom para quem gosta de arte / espetáculo. Recordar determinado período da história mundial. As respostas dos campos anteriores. Sendo um espetáculo que nos transporta à segunda guerra mundial, com todos os dramas que a envolveram, é ao mesmo tempo duro e empolgante o que faz com que estejamos sempre à espera do que vem a seguir, de tal maneira que terminado o espetáculo, o público fica ainda na expectativa do que poderá ainda acontecer. A beleza do espetáculo (som, luz e imagens) e a expressividade da bailarina que conseguiu recriar momentos dramáticos da história simplesmente através da dança. - Qualidade - Invulgaridade Recomendaria, em primeiro lugar porque gostei bastante, e depois porque penso que é um daqueles espetáculos que, além de uma agradável surpresa, é completamente capaz de "abrir mentes", ver diferentes perspetivas com o seu carácter contemporâneo. Performance fantástica. Excelente escolha musical, excelente trabalho multimédia. Coesão entre as palavras os movimentos, a música e as luzes. um espetáculo muito criativo. Diria que é um espetáculo que corre épocas e que aflora sensações. É um espetáculo diferente do habitual, todos os intervenientes fizeram um bom trabalho, sobretudo a dançarina escolhida. Assunto forte. Música interessante embora por vezes incomodativa intencionalmente, Trabalho de atores excelente. Conjugação de multimédia com solos de trombone e bailado ao vivo com resultado plástico fora do vulgar. Recomendaria o espetáculo a outras pessoas porque achei-o fascinante. É um espetáculo diferente que desperta emoções fortes e ao mesmo tempo agradáveis. Eu diria que o espetáculo apresenta uma abordagem pessoal da cidade de Berlim nos momentos mais marcantes da sua história, tem a intervenção de uma bailarina em formação, que é minha conhecida, é da autoria do Joaquim, de uma pessoa que habitualmente apresenta espetáculos de qualidade... Além do mais, é gratuito! Diria aos meus colegas que há uma boa bailarina no espetáculo. Arte é sempre arte! Depois o espetáculo é interpelativo. Há a tal conjugação de várias formas de arte e tecnologia. A bailarina é muito expressiva. A personagem/narradora tem uma voz muito cativante. Dependeria dos gostos pessoais de a quem recomendasse... espetáculo que cruza teatro, dança, música, vídeo,... espetáculo que conta histórias da História de Berlim. Todos os que referi anteriormente: experiência sui generis; emotiva; emocionante; envolvente... É um belo espetáculo bem coordenado, a música, a dança e o argumento do tudo combinam muito bem. Um gajo foi Berlim e em vez de fotografar resolveu gravar uns sons. Ora espreita lá o espetáculo que ele fez a partir daí. Música, poesia, dança e *video art* de

alto nível Um espetáculo surpreendente que não deixa ninguém indiferente É forte, é emocionante, é bonito, é divertido, é diferente. Apetece voltar a Berlim. É um espetáculo a que vale a pena assistir Utilizaria o que escrevi no parágrafo anteriormente. Higinio Silva. Vai... Diria que é muito interessante pois mistura várias coisas como a dança, a música, a poesia etc. num só espetáculo. Um belo espetáculo que invoca muitas sensações sensoriais e imagens e textos e música que compõem a experiência de uma visita a Berlim. Vai ver que ficas surpreendido A representação e a mensagem

#### Number of daily responses

